Dryden's tragödie „All for Love or the World well Lost" und ihr verhältnis zu Shakespeare's „Antony and Cleopatra".

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät der Grossherzogl. Mecklenb.

Landes-Universität zu Rostock

vorgelegt von

Friedrich Hannmann

aus Malchin.

ROSTOCK.

Carl Boldt'sche Hof-Buchdruckerei.

1903.

Referent: Prof. Dr. **Lindner.**

Meiner lieben Mutter!

Einleitung.

Dryden's tragödie »All for Love or the World well Lost« ist verfasst im jahre 1677. Sie ist gegründet auf Shakespeare's »Antony and Cleopatra«. Dryden hat hier nicht, gerade so wie früher im »Tempest« (1667) oder später in »Troilus and Cressida« (1679) ein halbes Shakespeare-drama abgeschrieben, etwas daran nach dem geschmack seiner zeit umgearbeitet, einiges ausgelassen, anderes hinzugefügt, sondern wir haben hier eine ganz freie bearbeitung eines teiles des Shakespeare'schen stückes vor uns. Wörtliche entlehnungen sind ebenso wenige vorhanden, wie stellen, die nur wenig von dem texte Shakespeare's abweichen, so dass man weder von den einen, noch von den anderen darauf schliessen könnte, welche von den drei in betracht kommenden folio-ausgaben von »Antony and Cleopatra«[1]) der Dryden'schen bearbeitung zu grunde liegt. Es ist wohl anzunehmen, dass Dryden das Shakespeare'sche stück aus der dritten folio-ausgabe gekannt hat, da er diese ausgabe auch für seine anderen Shakespeare-bearbeitungen[2]) benutzt zu haben

[1]) F_1 aus dem jahre 1623; F_2 — 1632 und F_3 — 1664.

[2]) Für den Tempest vgl. Rossbund: Dryden als Shakespeare-Bearbeiter, Diss. Halle 1882, p. 9. — Witt: The Tempest or The Enchanted Island. A Comedy by John Dryden, 1670 . . . . in ihrem Verhältnis zu Shakspere's »Tempest« etc. Diss. Rostock 1899, p. 10.

Für Troilus and Cressida vgl. Delius: Dryden und Shakespeare im Sh.-Jhb. IV, p. 23 f.

scheint. Doch ist das für unsere untersuchungen von keiner bedeutung.[1])

Im folgenden lege ich, wenn ich Shakespeare citiere, die zählung der »Cambridge Edition« 2. auflage 1892 band VIII zu grunde. Von den Dryden'schen werken war mir keine ältere ausgabe zugänglich als die von 1735, die aber für unsere zwecke vollauf genügt.

Wenn wir zu einem richtigen bild von der art und weise kommen wollen, wie Dryden sein vorbild benutzt hat, benutzen wollte, so müssen wir etwas genauer die umstände in betracht ziehen, unter denen seine tragödie »All for Love« entstanden ist.

---

[1]) Da Dryden's tragödie »All vor Love« eine freie nachahmung des Shakespeare'schen »Antony and Cleopatra« ist, so fällt meine arbeit nicht ganz in den rahmen jenes cyclus, der auf anregung von prof. Dr. Lindner in Rostock entstanden ist, und der die Shakespeare-bearbeitungen der späteren dramatiker im verhältnis zu ihren quellen behandelt. Ich möchte hier eine zusammenstellung dieser arbeiten geben:

Erzgraeber: Nahum Tate's und George Colman's Bühnenbearbeitungen des Shakespeare'schen King Lear. Rost. Diss. 1897.

Beber: Thom. Shadwell's Bearbeitung des Shakespear'schen »Timon of Athens«. Rost. Diss. 1897.

Dohse: Colley Cibber's Bühnenbearbeitung von Shakespeare's Richard III. Rost. Diss. 1897.

Schramm: Thomas Otway's »The History and Fall of Gaius Marius« und Garrick's »Romeo and Juliet« in ihrem verhältnis zu Shakespeare's »Romeo and Juliet«. Rost. Diss. 1897.

Treutel: Shakespeare's Kaufmann von Venedig in französischer Bühnenbearbeitung. Rost. Diss. 1901.

Witt: The Tempest, or the Enchanted Island. A Comedy by John Dryden 1670. — The Sea-Voyage. A Comedy by Beaumont and Fletcher 1647. — The Goblin's Tragi-Comedy by Sir John Suckling 1646 in ihrem Verhältnis zu Shakspere's »Tempest« und den übrigen Quellen. Rost. Diss. 1899.

Weber: Lacy's Sauny the Scot und Garrick's Catharine and Petruchio im Verhältnis zu ihren Quellen. Rost. Diss. 1901.

Vgl. auch das kürzlich erschienene: Shakespeare in der englischen Litteratur des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. O. Glöde, Doberan 1902.

I. Dryden's theorie.[1])

Dryden[2]) begann seine dramatische laufbahn, als nach der freigabe der von den Puritanern von 1642 bis 1647 verbotenen theatralischen aufführungen Davenant (mit seiner »Siege of Rhodes«), Eduard Howard, Robert Howard, Stapleton und andere das englische volk mit ihren »heroic plays« entzückten. Diesen dramen diente hauptsächlich die gleichzeitige französische tragödie als muster.

In Frankreich[3]) stand gerade zu dieser zeit die neu entstandene tragödie in höchster blüte und erfreute sich der grössten beliebtheit, nicht nur des volkes, sondern vor allem des königs und der aristokratie. So kam es denn, dass das drama zu jener zeit im vollsten sinne des wortes hofdrama, das drama der etikette war. Konventionelle vorstellungen waren massgebend, sie hatten das übergewicht über die regungen der natur. Sie bildeten das tragische schicksal, und unbarmherzig musste der zu grunde gehen, der sich erkühnte, ihnen zuwider zu handeln. So mussten sich denn bald die natürlichen begriffe von gut und böse verwischen und verwirren. Nicht das gefühl entschied, sondern der verstand. So entstand die handlung nicht durch den zusammenstoss, durch den kampf zweier gleichberechtigter, natürlicher empfindungen, sondern durch die kalte überlegung, durch äusserlichen zwang und konventionelle vorstellungen. — — Von der grössten bedeutung für das drama war, dass man die drei aristotelischen einheiten für dasselbe

---

[1]) Vgl. Bobertag, Zu John Dryden. Engl. Studien IV, p. 373 ff. — — Collins, Dryden's Dramatic Theory and Praxis. Leipz. Diss. 1892.

[2]) Über John Dryden's leben vgl. die bibliographischen angaben in Körting's »Grundriss der Geschichte der englischen Litteratur« p. 276.

[3]) Vgl. Ferd. Lotheisen, Geschichte der franz. Litteratur im 17. Jht. Wien 1878—84, Bd. II p. 1—83; Bd. III p. 109 ff.

verlangte und damit die entwickelung und freie bewegung im drama überall hemmte. Man verlangte, natürlich auch mit recht, die einheit der handlung; ferner forderte man aber auch, dass sich das stück innerhalb 24 stunden an ein- und demselben orte abspielen sollte. — — Als äussere form für diese dramen hatte man die paarweise gereimten Alexandriner gewählt.

Da nun diese französischen dramen so sehr florierten und die französische tragik die ausgesprochene begünstigung auch des englischen königs hatte, so war nichts natürlicher, als dass man sich in England die französische tragödie zum vorbild und muster nahm.

Andererseits[1]) waren aber auch die nachwirkungen des altenglischen dramas noch immer zu mächtig, als dass man ganz mit ihm hätte brechen können. Man musste es aber für ein feineres und gebildeteres publikum zurechtstutzen. Jene derben spässe der altenglischen dramatiker durfte man jetzt nicht mehr auf die bühne bringen. Man machte sich daher daran, stücke von Shakespeare, Fletcher, Massinger und Johnson neu zu bearbeiten und zu »verbessern«. Hiermit erzielte man bisweilen auch den grössten erfolg. So musste man denn, wollte man ein drama, das gefallen sollte, verfassen, auch immer darauf bedacht sein, der durch nachwirkung des altenglischen dramas entstandenen geschmacksrichtung rechnung zu tragen.

Dass sich solche dramen, die auf einer verschmelzung so verschiedener grundsätze aufgebaut waren, recht seltsam ausnahmen, ist natürlich. Es ist eben alles nur halb. Weder Shakespeare noch Corneille konnten auf diese weise erreicht werden. Und wenn die verfasser von dramen noch dazu so wenig dramatisches talent besassen,

---

[1]) Vgl.: Hermann Hettner, Litteraturgeschichte des 18. Jhts. Braunschweig 1856, p. 74 ff. Fünfte verbesserte auflage Braunschweig 1894.

wie ein Davenant, Howard etc., so sind ihre machwerke schlechtweg ungeniessbar. Und das kann man denn auch wohl von den oben erwähnten »heroic plays« sagen, die die grundlage zu Dryden's dramen bildeten.

Aber nicht bedingungslos schloss sich Dryden dieser richtung an. Er erkannte recht bald die schwächen der »heroic plays« sowie der dramen jener zeit überhaupt. Seine kritischen untersuchungen hat er niedergeschrieben in mehreren »Essays« und in den vorreden zu einigen seiner dramen.

Dryden's aufgabe war ausserordentlich schwierig. Er musste die durch die zeitstimmung herbeigeführte vorliebe für die französische tragik und die angestammte anhänglichkeit und erinnerung an die volkstümliche altenglische überlieferung zu versöhnen suchen, er musste eine höhere einheit beider schaffen. Das heisst aber nichts anderes als: er hatte zwei richtungen, die sich diametral entgegengesetzt waren, zu vereinigen. Da dies unmöglich war, — was Dryden selbst allerdings nicht einsah, — mussten alle seine versuche, sein ziel zu erreichen, fehlschlagen. Daher finden sich auch in seinen untersuchungen eine menge widersprüche und unklarheiten. Und so sind denn seine untersuchungen weniger interessant wegen der grundsätze, die er darin für seine kunst aufstellt, als deswegen, weil sie uns einen lehrreichen einblick in die merkwürdige gährung der französischen und altenglischen einflüsse gewähren.

Zwei hauptepochen lassen sich in der entwickelung der ansichten Dryden's unterscheiden, für deren jede wir eine ziemlich ausführliche abhandlung besitzen. Es sind dies, für die erste periode, sein »Essay of dramatic Poesy« aus dem jahre 1667, und, für die zweite periode, die vorrede zu seiner bearbeitung von Shakespeare's »Troilus and Cressida« 1679[1]), die man aber als selb-

[1]) Band I u. V.

ständige abhandlung — Dryden selbst nennt sie auch »The Grounds of Criticism in Tragedy« — nicht nur als »preface« zu betrachten hat. Ergänzungen, die sich bald notwendig machten, hat Dryden in den vorreden zu seinen dramen nachgetragen. Da nun seine dramen zuerst gespielt, darauf öffentlich kritisiert und besprochen und dann erst gedruckt wurden, so befand sich Dryden in der vorteilhaften lage, bei der herausgabe seiner werke in seinen vorreden auf die äusserungen der kritik bezug nehmen zu können.

Wir wenden uns nun seinen abhandlungen selbst zu.

»An Essay of Dramatic Poesy« ist ein meisterstück einer kraftvollen, bisweilen eleganten prosa in der form eines gespräches zwischen Dryden und dreien seiner freunde, denen allen pseudonyme beigelegt worden sind. Der zweck dieser abhandlung ist, wie Dryden selbst im vorwort »To the Reader« sagt, die ehrenrettung der englischen dramatiker vor dem tadel derjenigen, welche die französischen ihnen ungerechter weise vorziehen: The Drift of the ensuing Discourse was chiefly to vindicate the Honour of our English Writers, from the Censure of those who unjustly prefer the French before them. Da nun in dem Essay Neander diese ehrenrettung unternimmt, so können wir wohl mit ziemlicher sicherheit annehmen, dass seine argumente Dryden's eigene überzeugungen darstellen.

Es werden die verschiedensten literarischen fragen behandelt, von denen für uns hauptsächlich die folgenden drei in betracht kommen[1]):

a) Worin zeichnet sich das gleichzeitige französische drama vor dem englischen aus, und worin steht es ihm nach?

b) Sind die sogenannten drei aristotelischen einheiten für das drama von vorteil oder nachteil?

[1]) Collins a. a. o. p. 9.

c) Ist im ernsten drama der reim oder der »blank verse« vorzuziehen?

Die antworten Dryden's auf diese fragen — und nur seine ansichten interessieren uns — sind folgende:

Zu a) Die Franzosen disponieren ihre stücke besser, beobachten besser die gesetze der komödie und das dekorum der bühne als die Engländer; es fehlt ihnen aber die lebhafte darstellung der natur, »the lively Imitation of Nature«.

Die Franzosen haben bis zu Richelieu's tode komisches und ernstes in dramen streng gesondert. Erst von da ab haben sie die tragi-komödie, eine erfindung der Engländer, von diesen übernommen. Aber auch in diesen neuen französischen dramen ist der humor noch äusserst dünn gesät. Von der tragi-komödie selbst sagt Dryden, sie sei das vollendetste, was bisher auf der bühne dargestellt sei, da durch die eingestreuten komischen scenen der geist, den »a continued Gravity keeps . . . . too much bent«, sich ein wenig wieder erfrische. Die Engländer hätten somit »invented, increased and perfected a more pleasant Way of writing for the Stage, than was ever known to the Ancients or Moderns of any Nation«.

Die stoffe der Franzosen sind zu gleichförmig. Ihre dramen haben nur eine handlung, während das englische drama noch mehrere unterhandlungen hat, wodurch die spannung vergrössert wird. Diese unterhandlungen müssen aber alle dasselbe ziel haben wie die haupthandlung.

Die reden in den französischen stücken sind meistens zu lang und zu leidenschaftslos.

Die Franzosen lassen ihre helden zu sehr vor den anderen personen hervortreten. In den englischen dramen spielen die nebenpersonen eine weit grössere rolle, wodurch eine grössere und interessantere verwickelung entsteht.

Dass die Franzosen die erzählung von schlachten und tumulten der darstellung derselben auf der bühne vorziehen, hat zwar vieles für sich. Aber die Engländer

wollen einmal bewegtere scenen. Auch ist es für die phantasie durchaus nicht schwieriger, sich die scheinkämpfe auf der bühne als wirkliche kämpfe vorzustellen, als zu glauben, es seien wirkliche könige, helden etc., die dort auftreten. Die darstellung des sterbens allerdings ist nicht geeignet für die bühne, da man, wenn man jemand auf der bühne sterben sieht, viel schwerer daran glaubt, als wenn es erzählt wird.

Zu b) Die »drei einheiten« streng zu beachten, wie die Franzosen es in der regel tun, führt zu absurditäten und bewirkt bisweilen, dass dadurch sehr viel schönes verloren geht. Allerdings verdienen solche stücke, deren handlung sich mit den drei einheiten verträgt, vor anderen den vorzug. Diese stücke nennt Dryden »regular«. Ein beispiel eines solchen regelmässigen dramas ist Ben Johnson's »Epicoene, or The Silent Woman«. Aber noch mehr solcher dramen haben die Engländer. Dryden sagt darüber: First, that we have many Plays of ours as regular as any of theirs; and which, besides, have more Variety of Plot and Characters: and secondly, that in most of the irregular Plays of Shakespeare or Fletcher (for Ben Johnson's are for the most part regular) there is a more masculine Fancy and greater Spirit in all the Writing, than there is in any of the French«.

Zu c) Was den reim anbetrifft, so ist er nach Dryden's meinung in rein heroischen stücken, in »serious Plays, where the Subject and Characters are great and the Plot unmixed with Mirth« natürlicher und wirksamer als der »blank verse«.

Dass die dichter durch den reimvers veranlasst werden, sich schlechter auszudrücken als in prosa oder in »blank verses«, ist nicht richtig, sondern trifft höchstens für schlechte dichter zu. Niemand spricht allerdings im gewöhnlichen leben in reimen, aber ebensowenig in blank versen. Diese sind überhaupt nicht als verse, die der prosa am nächsten stehen, anzusehen, sondern als prosa

selbst. Mit dem begriff vers ist immer der reim verbunden. Da nun nach Aristoteles dramen in versen verfasst werden sollen, so ist also der reimvers die richtige versart.

Das früher Shakespeare, Johnson und Fletcher nicht in versen geschrieben haben, liegt daran, dass damals der geschmack ein anderer war als jetzt. Gegenwärtig wird der grösste teil des publikums ohne zweifel die neuerung, in versen zu schreiben, billigen.

Bei der frage nach der natürlichkeit des reimes im drama muss man unterscheiden zwischen der natur der komödie und der natur des ernsten dramas. »This last is indeed the Representation of Nature, but 'tis Nature wrought up to an higher Pitch. The Plot, the Characters, the Wit, the Passions, the Description, are all exalted above the Level of Common Converse, as high as the Imagination of the Poet can carry them, with proportion to Verisimility (p. XC)«. So ist denn der heroische vers das wirksamste und natürlichste für die tragödie. —

Aus diesem »Essay« geht meiner ansicht nach ganz deutlich hervor, dass Dryden zu beginn seiner dramatischen wirksamkeit doch nicht so ganz, wie vielfach behauptet wird, auf französischem boden steht. Denn berücksichtigt man, dass der könig und der »bessere« teil der gesellschaft vollständig für die französische richtung eingenommen waren, und dass Dryden aus bekannten pekuniären gründen nicht mit ihnen brechen konnte, so darf man wohl annehmen, dass er in diesem »Essay«, in dem er doch gegen den französischen einfluss aufzutreten wagt, immerhin noch mit seiner vollen überzeugung etwas zurückgehalten hat. Man merkt ihm auch deutlich die verlegenheit an, die ihm die abhängigkeit von ihm sich aufzwingenden und von freiwillig von ihm anerkannten autoritäten bereitet. Aufgezwungen ist ihm die französische geschmacksrichtung seiner zeit; als mustergültige vorbilder von ihm anerkannt sind Shakespeare und seine

nachfolger und die alten. Hierbei gerät Dryden allerdings wieder in einen konflikt, indem er manches schöne bei Shakespeare, Johnson und Fletcher nicht mit dem in einklang bringen kann, was er bei den alten als berechtigte forderung anerkannt hatte.

Man sieht also, dass Dryden nichts besonders grossartiges mit seinem essay geliefert hat, noch liefern konnte. Nicht allein, dass seine stellung nicht ohne einfluss auf seine ansichten war, sondern seine ansichten selbst waren in mancher beziehung recht schiefe. Sein »Essay« war eben nur ein versuch, ein verbesserungs- und ergänzungsfähiger versuch.

Von wichtigkeit für die entwickelung seiner ansichten ist die vorrede zu »An Evenings Love or the Mock-astrologer«, in der er den wert der einzelnen arten des dramas und seine stellung zu denselben erörtert. Der bei weitem grösste teil dieser abhandlung beschäftigt sich mit der farce und der komödie. Da wir es hier aber nur mit Dryden's theorie der tragödie zu tun haben, so brauchen wir nicht näher auf diese abhandlung einzugehen.

Wir wenden uns nun seinem »Essay upon heroic Plays« zu, der die vorrede bildet zu seinem »Almanzor and Almahide or the Conquest of Granada« (1670).[1])

Hier geht Dryden davon aus, dass er sich wieder die frage vorlegt, ob man in ernsten dramen den »heroic verse« anwenden oder in prosa schreiben solle. Wenn es zwar auch richtig sei, dass die prosa der gewöhnlichen unterhaltungsweise näher stehe, also natürlicher sei, so gebe aber doch der vers und der reim, — »the last Perfection of Art« nennt es Dryden, — dem gespräche mehr würde und nachdruck; und das sei für die tragödie notwendiger als die natürlichkeit. Er glaube nicht, dass das publikum »heroic Plays« in prosa vorziehen würde.

[1]) Band III.

Allerdings sei es schwieriger, in versen zu schreiben als in prosa, und es glücke auch nicht jedem; aber trotzdem seien seiner ansicht nach die schlechtesten verse immer noch besser als prosa.

Nun geht Dryden über zu der »handlung« in den »heroic Plays«. Davenant sei der urheber dieser dramen und es sei natürlich, dass er nicht gleich auf der höhe gestanden habe, sondern, dass sich noch manche fehler bei ihm fänden: But as few Men have the Happiness to begin and finish any new Project, so neither did he live to make his Design perfect: There wanted the Fulness of a Plot and the Variety of Characters to form it as it ought; and perhaps something might have been added to the Beauty of the Stile. So sei es die aufgabe aller seiner nachfolger, sich an diese anfänge anzuschliessen, sie aber fortzubilden, auszugestalten und zu verbessern. Sein blick falle da zufällig auf die ersten verse des Ariost:

Le Donne, I Cavalier, L'arme, gliamori,
Le Cortesie, l'audaci imprese io canto etc.

Wenn also die heroische epopoe von liebe und heldentum handele, so müsse es die heroische tragödie auch, die nur eine abkürzung der ersteren sei. Von einem gewöhnlichen drama unterscheide sie sich durch die grossartigkeit und erhabenheit. Lebendig und abenteuerlich müsse die handlung sein. »The Help of the Heathen Deities, the Ministry of the Gods, the Precipitation of the Soul, the Fury of a Prophet, the Witchcraft, the Oracle, Spirits« etc. seien mittel, die der dichter anwenden müsse, um seinen zweck zu erreichen. Und das könne und dürfe der dichter auch ruhig tun, denn dadurch unterscheide er sich von dem geschichtsschreiber, der streng die trockene wahrheit berichten müsse. Auch empfehle sich die häufige anwendung von »Drums and Trumpets« und die »Representation of Battles«, wie man es ja auch bei Shakespeare und Johnson so häufig finde. Denn, meint er, »these Warlike Instruments, and even

the Representation of fighting on the Stage, are no more than necessary to produce the Effect of an Heroic Play; that is, to raise the Imagination of the Audience, and to persuade them, for the time, that what they behold on the Theatre, is really performed«. — Weiterhin macht Dryden noch die treffende bemerkung, es sei falsch, die helden im drama so darzustellen, wie die Franzosen es tun, als muster jeder tugend, vollkommen, ohne jede schwäche und schuld. — Nun geht Dryden dazu über, zu zeigen, wie er diese seine grundsätze in »Almanzor and Almahide« verwendet habe.

Die in diesem »Essay« entwickelten ansichten sind nur ein nachtrag zu dem, was Dryden uns in seinem »Essay of Dramatic Poesy« bereits vorgeführt hatte. Sein standpunkt also ist völlig derselbe geblieben, seine ansichten hier ebenso falsch wie dort.

Hiermit schliesst die erste periode von Dryden's theoretischer wirksamkeit. Als übergang zu der zweiten ist die vorrede zu »All for Love or the World well Lost« zu betrachten, die jedoch von geringer bedeutung ist. Wenn wir trotzdem auf diese vorrede etwas genauer eingehen, so geschieht das deswegen, weil sie als vorrede zu unserem stück für dieses wichtig ist.

Der tod des Antonius und der Cleopatra ist ein vielfach behandeltes thema. Das motiv ist unerlaubte liebe, die den untergang der helden bedingt. Diese helden dürfen nicht als vollkommen und ohne jeden fehler dargestellt werden, aber auch nicht als schurken. Im ersten falle wäre eine bestrafung derselben eine ungerechtigkeit, im zweiten falle könnten sie unser mitleid nicht erregen. Man muss also einen mittelweg wählen.

Das stück ist vollständig regelmässig angelegt; »the Unities of Time, Place and Action more exactly observed, than perhaps the English Theatre requires«. Die handlung ist sogar ohne episode und nebenhandlung. Man könnte höchstens tadeln, dass das mitleid, das wir mit

dem helden haben, dadurch abgeschwächt wird, dass Octavia mit ihren beiden kindern im dritten akt auftritt und uns an die ungesetzmässigkeit der liebe ihres gemahls erinnert, dadurch von diesem gleichsam einen teil unseres mitleids fortnimmt und auf sich lenkt. Diesen tadel hat jedoch niemand von den kritikern erhoben. Der vorwurf, dass die leidenschaftliche auseinandersetzung zwischen Octavia und Cleopatra im dritten akt nicht passend sei für die bühne, da durch eine solche scene die erhabenheit und grösse der beiden frauencharaktere leide, ist nichtig. In ihrer erregtheit und bei ihrer eifersucht werden beide wohl nicht jedes wort auf die goldwage gelegt und sich gefragt haben, ob es sich auch mit den konventionellen vorstellungen vertrage. Wenn auch die eine eine römerin, die andere eine königin ist, so sind beide doch immerhin frauen. Man muss bei solchen scenen allerdings das richtige mass innezuhalten wissen. Bei den Franzosen wäre freilich eine solche scene unmöglich. »Their Heroes are the most civil People breathing«. — »All their Wit is in their Ceremony«. Das ist aber nur äusserlich; genauer betrachtet ist die »tugend« ihrer helden recht fadenscheinig.

Nun folgt eine längere zurechtweisung der kritiker, die Dryden zeit seines lebens ein dorn im auge waren, und denen er bei jeder passenden gelegenheit beizukommen sucht.

Am schluss dieser vorrede teilt Dryden uns mit, dass er bemüht gewesen sei, »in this Play to follow the Practice of the Ancients, who, ... are and ought to be our Masters«. Aber obgleich ihre dramen regelmässig sind, »they are too little for English Tragedy, which requires to be built in a larger Compass«.

Im stil hat Dryden, wie er selbst sagt, Shakespeare nachgeahmt. Um dies besser tun zu können, hat er das stück nicht in reimen, sondern in »blank verses« verfasst: nicht als ob er damit seine frühere art und weise ver-

urteilen wolle, sondern weil es ihm für dieses stück geeigneter erscheine. Dies ist aber nur eine ausrede. In wirklichkeit gibt Dryden von nun an den reim auf und gesteht damit selbst ein, dass er ihn nicht mehr passend für das drama halte.

Als Dryden seine tragödie »All for Love« schrieb, hatten sich bereits in ihm jene grundsätze ausgebildet, die er uns in der vorrede zu »Troilus and Cressida« 1679 entwickelt. Dass Dryden diese vorrede als eine seiner theoretischen hauptschriften betrachtet, geht daraus hervor, dass er ihr den nebentitel »The Grounds of Criticism in Tragedy« gibt.

In diesem essay will Dryden »discover the Grounds and Reasons of all criticism«, um mit deren hilfe die beiden fragen zu lösen: 1) inwieweit sind Shakespeare und Fletcher in ihren tragödien nachzuahmen? und 2) worin unterscheiden sich beide autoren von einander?

Dryden geht aus von Aristoteles' definition einer tragödie: »'Tis an Imitation of one entire, great, and probable Action; not told but represented; which by moving in us Fear and Pity, is conducive to the purging of those two Passions in our Minds.«

Die handlung muss also zunächst eine oder eine einzelne sein; d. h. sie darf also nicht etwa die lebensgeschichte eines mannes, z. b. Alexanders oder des Julius Caesar sein, sondern nur eine einzelne tat aus ihrem leben darstellen. Damit fallen alle historischen stücke Shakespeare's und Dryden's eigenes »Mariage à la mode«. Der grund zu dieser regel ist klar: zwei von einander unabhängige handlungen zerstreuen die aufmerksamkeit der zuhörer und zerstören somit die absicht des dichters, furcht und mitleid zu erregen. Denn wenn eine der beiden handlungen komisch, die andere tragisch ist, dann wird die erstere das publikum nur unterhalten, den höheren zweck des dichters aber vereiteln. Nach diesem grundsatz handelten die Griechen. Bei den Römern

brachte Terenz eine neuerung. Seine stücke haben alle eine doppelte handlung; doch sind beide komisch und eine der anderen untergeordnet. Auch für die englische bühne hat bisher gegolten, dass zwei handlungen im stücke vorhanden sein durften, von denen die eine der anderen subordiniert war. Dies hat uns »the Pleasure of Variety« verschafft und ist infolge dessen beizubehalten.

Ebenso notwendig wie die einheit der handlung ist die ordnung in derselben. Die begebenheiten müssen so geordnet sein, dass die eine notwendig aus der vorhergehenden folgt, nicht etwa so, dass man eine derselben unbeschadet des ganges der handlung an einen anderen platz setzen könnte. In der tragödie muss ende der handlung und ende des stückes zusammenfallen.

Zum unterschiede von der komödie muss die handlung der tragödie gross sein und aus grossen Personen bestehen. Sie muss auch ebenso wahrscheinlich sein wie wunderbar und gross. Historische wahrheit braucht nicht notwendig vorhanden zu sein, aber ähnlichkeit mit der wahrheit. Wahrscheinlich und doch wunderbar und gross eine handlung zu machen, ist eine der grössten schwierigkeiten für den dichter.

Der hauptzweck der tragödie ist, »to rectify or purge our Passions, Fear and Pity«, also uns zu belehren. Dies soll nun in unterhaltender, ergötzender weise geschehen. Daher gibt uns die tragödie ihre lehren nicht wie die philosophie als vorschrift, sondern als beispiele. Stolz und mangel an mitleid nun sind die hauptfehler der menschheit; um uns von diesen zu heilen, erregen die dichter die beiden entgegengesetzten gefühle in uns, furcht und mitleid. Dass personen von hohem range missgeschick und strafe trifft, erregt in uns furcht, und wenn dann diese personen noch dazu tugendhaft sind, dann wird auch unser mitleid geweckt. Durchaus tugendhaft darf man einen menschen nun auch nicht darstellen, denn dann würde die strafe ungerecht sein. Er muss

auch einige schwächen und fehler haben, die jedoch seine guten Eigenschaften nicht überwiegen dürfen.

Man könnte nun fragen, ob die tragödie nicht auf etwas anderes begründet werden könnte, als auf erregung von mitleid und furcht. Bossu, der beste kritiker der gegenwart, gibt darauf antwort in allgemeiner weise: auf den bahnen, die uns die erfinder vorgezeichnet haben, müssen wir fortschreiten; es ist recht, dass neue regeln die geltung der alten aufheben sollten. Rapin antwortet specieller auf diese Frage: keine leidenschaften sind so geeignet, unsere teilnahme zu erregen als mitleid und furcht. Und von unserer teilnahme hängt unser vergnügen ab.

Im anschluss hieran beantwortet Dryden die erste Frage, inwieweit also Shakespeare und Fletcher nachzuahmen sind, folgendermassen: we ought to follow them so far only, as they have copy'd the Excellencies of those who invented and brought to Perfection Dramatic Poetry, mit ausnahme der dinge allein, welche religion, sitte, sprache etc. geändert haben.

Die antwort auf die zweite frage, den unterschied zwischen Shakespeare und Fletcher betreffend, können wir übergehen, da sie uns hier nicht interessiert.

Nach der fabel, die die grundlage des stückes bildet, sind von besonderer bedeutung die persönlichen eigenschaften, the manners. — Die erste regel für einen dichter ist, zuerst die moralische lehre des stückes festzustellen. Nach dieser richtet sich die ganze handlung. Und erst, wenn diese entworfen ist, sind die personen mit ihren eigenschaften (manners), charakteren und leidenschaften einzuführen.

»The Manners in a Poem are understood to be those Inclinations, whether natural or acquir'd, which move and carry us to Actions, good, bad or indifferent in a Play; or which incline the Persons to such, or such Actions.« Diese eigenschaften dürfen weder absolut vollkommen sein, noch auch ganz schlechte, wie schon wiederholt

gesagt wurde. Für sie gelten folgende hauptregeln: 1) Sie müssen bei jedem charakter durch handlungen und gespräche deutlich zu tage treten. — 2) Sie müssen den einzelnen personen, ihrem alter, geschlecht etc. angemessen sein. — 3) Sie müssen den eigenschaften einer historischen oder traditionellen person ähnlich, wenigstens nicht widersprechend sein. — 4) Sie müssen sich durch das ganze stück hindurch gleich bleiben.

»From the Manners, the Characters of Persons are diriv'd, for indeed the Characters are no other than the Inclinations, as they appear in several Persons of the Poem.« Der charakter also unterscheidet einen menschen von dem andern; er ist eine zusammensetzung von eigenschaften, die sich nicht widersprechen, in einer person. Eine tugend jedoch muss in jedem menschen als vorherrschend dargestellt werden. Auf den Hauptcharakter oder den held einer tragödie hat sich unser ganzes mitleid und unsere ganze Furcht zu konzentrieren. »For Terror and Compassion work but weakly, when they are divided into many Persons.«

Die weiteren in diesem essay aufgestellten grundsätze sind für uns von keiner bedeutung, oder sie bringen etwas uns schon bekanntes, so dass wir sie hier übergehen können.

Wir schliessen hiermit unsere betrachtungen über Dryden's theorie, da seine grundsätze, die er gelegentlich seinen späteren dramen als »prefaces« beigegeben hat, für unser stück noch keine gültigkeit hatten. Wir geben nun noch einen kurzen überblick über

II. Dryden's praxis.[1])

Ganz im sinne jener grundsätze, die er in seinem »Essay of Dramatic Poesy« und »Essay upon Heroic Plays« aufgestellt hatte, schrieb Dryden seine ersten

[1]) Vgl. G. S. Collins, Dryden's Dramatic Theory and Praxis. Leipzig. Diss. 1892.

dramen. Es waren dies vor allem: The Indian Queen 1664, in gemeinschaft mit Robert Howard verfasst; The Indian Emperor 1665; Tyrannic Love, or the Royal Martyr 1668 und The Conquest of Granada by the Spaniards 1669 oder 70. Samt und sonders sind dies leere intriguen- und spektakelstücke, in denen von dramatischer handlung absolut keine rede ist. Die helden dieser stücke leiden alle an unglücklicher liebe, an der sie denn auch schliesslich zu grunde gehen. Alle handlung basiert auf geistererscheinungen, spuk, unvorhergesehenen schicksalsschlägen etc. Motivierung der handlung aus den charakteren giebt es nicht und kann es nicht geben, da es keine charaktere giebt.

Hinzu kommt noch, dass in diesen stücken das versmass ganz entsetzlich abstossend und ermüdend wirkt. Es sind paarweis gereimte zehnsilbige verse, die die stelle der französischen Alexandriner vertreten, und denen der wechsel von männlichem und weiblichem reime fehlt. Allerdings muss man zugeben, dass Dryden mit grosser meisterschaft reim und vers zu handhaben verstanden hat. Er hat sich keine solche dichterischen freiheiten erlaubt, die wir jetzt jedem dichter gerne zugestehen würden. Bei ihm schliesst jeder vers mit einem gedanken ab; der reim ist fliessend und wohlklingend. Man kann wohl verstehen, dass seine zeitgenossen sich bei der deklamation solcher verse begeisterten und hinreissen liessen. Noch jetzt kann man sich erfreuen an manchen reden und gesängen in seinen dramen, die bisweilen ausserordentlich schön und wirklich erhaben sind. Auf die dauer allerdings wirken diese verse, wie gesagt, höchst ermüdend.

Was sich Dryden vorgenommen, eine ausgleichung und versöhnung der altenglischen und der französischen tragik herbeizuführen, glaubte er in diesen stücken erreicht zu haben. Die heroischen stoffe und die gereimten verse sollten eine nachahmung Corneille's, der schlachten-

trubel und die geistererscheinungen dagegen eine nachahmung Shakespeare's sein.

In die mitte der ersten periode von Dryden's dichterischer wirksamkeit fällt seine bearbeitung des Shakespeare'schen »Tempest« (1667).

Dass Dryden bei der ausübung seiner dramatischen wirksamkeit recht bald auf Shakespeare, seinen grössten vorgänger, stossen musste, ist natürlich. Rosbund [1]) meint zwar: Dryden scheint Skakespeare erst spät kennen gelernt zu haben, wenigstens findet man vor dem jahre 1664 keine erwähnung desselben bei ihm. Wenn man aber berücksichtigt, dass Dryden seine dramatische wirksamkeit erst mit dem jahre 1663 begann, so dürfte man doch wohl sagen, er sei bald auf Shakespeare hingeführt worden. Eingehender scheint sich Dryden allerdings erst vom jahre 1665 ab mit Shakespeare beschäftigt zu haben.

Über Dryden's stellung zu Shakespeare handeln Delius im Shakespeare-Jahrbuch IV p. 6 ff. und Bobertag in Engl. Studien IV, 389 ff. Man muss Bobertag zustimmen, wenn er es für notwendig erachtet, eine »rettung« Dryden's gegenüber den angriffen von seiten Delius zu versuchen. Delius scheint in der tat ein wenig zu weit gegangen in seiner verurteilung Dryden's. Ohne zweifel muss man die anklagen, die er erhebt gegen das, was Dryden aus Shakespeare »gemacht« hat, völlig anerkennen, nicht aber seine beurteilung dessen, was Dryden über Shakespeare sagt. Zu den von Bobertag angeführten stellen liessen sich noch mehrere hinzufügen, in denen Dryden seiner bewunderung und liebe für Shakespeare ausdruck gibt. So sagt Dryden von Shakespeare einmal: »He was the Man who of all Modern, and perhaps Ancient Poets, had the largest and most comprehensive Soul« (Essay of Dramatick Poesy), er nennt ihn »the Divine Shakespeare« (Preface to All for Love), oder er rühmt »the admirable

[1]) a. a. o. p. 6.

Genius of the Author« (Shakespeare; — Preface to Troilus and Cressida) etc. Weshalb Delius diese Shakespeare von Dryden gezollte anerkennung eine phrasenhafte nennt, ist nicht recht einzusehen. Aus den ausstellungen, welche Dryden allerdings recht häufig an Shakespeare macht, welche aber nach seinen eigenen erklärungen ihren einzigen grund in dem veränderten geschmack seiner zeit finden, schliessen zu wollen, seine anerkennung Shakespeare's sei keine wirkliche, sondern nur eine phrasenhafte, ist ziemlich gewagt. Wenn es wahr wäre, dass Dryden, wie Delius sagt, nicht geneigt gewesen sei, ein eindringendes verständnis Shakespeare's auf der bühne wie in der lektüre bei den zeitgenossen zu fördern, dann hätte Dryden wohl nicht zweimal versucht, durch seine Shakespeare-bearbeitungen seinen zeitgenossen Shakespeare geniessbar zu machen. So ist das, was Delius ziemlich animos einen »liebesdienst« nennt, den Dryden Shakespeare erwies, meiner ansicht nach vom standpunkte Dryden's aus in wirklichkeit ein liebesdienst, der allerdings als missglückt, als verfehlt anzusehen ist. Denn die bearbeitungen sind nicht eine verbesserung, sondern eine gewaltige verflachung der Shakespeare'schen originale. Das liegt nun einmal an der unmöglichkeit, Shakespeare zu verbessern, was Dryden allerdings nicht einsah, und zweitens daran, dass Dryden überhaupt kein dichterisches talent besass. Hier näher auf seine bearbeitung des »Tempest« einzugehen, ist nicht nötig.[1])

Dryden war es nun, der den »heroic plays« unbedingte anerkennung verschaffte. Und gerade seine stücke gefielen am meisten. Sein ruhm stieg von jahr zu jahr. Da trat ein ereignis ein, welches einen gewaltigen wendepunkt in der entwickelung der dramatischen kunst bezeichnen sollte.

Gegen die »heroic plays« und ihre verfasser hatte sich ein förmlicher klub gebildet, der alle diese stücke in

[1]) Vgl. die diss. von Rosbund und Witt, ferner: Delius im Shakespeare-Jhb. IV p. 10 ff.

jeder nur möglichen art und weise zu verspotten suchte. An der spitze dieses klubs stand George Villiers, herzog von Buckingham; ihm hatten sich männer wie Buttler, Sprat, der spätere bischof von Rochester, damals Buckingham's erster kaplan, Martin Clifford und andere angeschlossen. Buckingham hatte schon sehr früh den plan gefasst, die dichter der »heroic plays« in einer satirischen posse anzugreifen. Der erste entwurf zu derselben fiel in das jahr 1664 und war besonders gegen Davenant und Robert Howard gerichtet. Die ausführung des planes aber verzögerte sich. Davenant war schon gestorben und Robert Howard galt nichts mehr beim publikum. Da war es denn Dryden, den Buckingham schliesslich in seinem 1671 aufgeführten »The Rehearsal«[1]) unter dem namen »Bayes« verspottete. Der verfasser führte die karrikierten helden der Dryden'schen stücke in einer theaterprobe vor und machte ihre handlungsweise lächerlich. Alle fehler der Dryden'schen poesie wurden in's grellste licht gestellt und rücksichtslos verspottet.

Das stück verfehlte seine wirkung nicht. Nicht allein, dass das publikum ihm stürmischen beifall zollte, auch Dryden nahm sich für die folge die lehren sehr zu herzen. Der welt gegenüber stellte er sich zwar so, als ob er die anschuldigungen und angriffe Buckingham's für ungerecht hielt; er lobte aber die tadellose ausführung und den köstlichen humor des stückes. Immerhin unterblieben von jetzt an die aufführungen von »heroic plays« fast ganz; nur ab und zu ergötzte man sich noch an einzelnen schönen stellen in ihnen. Es galt jetzt, neue bahnen einzuschlagen. Und da gebührt wieder Dryden die ehre, dass er der erste war, der sich bemühte, solche zu finden.

---

[1]) Vgl. über »The Rehearsal«: E. Döhler, Der Angriff George Villiers' auf die heroischen Dramen und Dichter Englands im 17. Jahrhundert, Anglia X, 38—75, Rost. Diss. 1887; — und Glöde's recension im Litteraturblatt VIII, p. 437.

Zunächst wandte er sich eine zeitlang ausschliesslich dem lustspiel zu, bis er im jahre 1676 seine tragödie »Aureng-Zebe« erscheinen liess. Dieses stück bezeichnet den übergang zu der neuen richtung. Erst während der ausarbeitung desselben bildeten sich für Dryden feste gesichtspunkte heraus. So ist denn dies stück auch nicht viel besser als Dryden's frühere dramen, aber es lassen sich doch schon deutlich spuren einer veränderten richtung erkennen. Zauber- und Spukgeschichten sind verschwunden, die handlung ist regelrechter im französischen sinne, — von jetzt ab fordert Dryden die wahrung der drei aristotelischen einheiten für die tragödie —, die charaktere sind vertieft, aus ihnen heraus entsteht die handlung, schicksalsschläge ändern nicht mehr unerwartet den gang der handlung. Doch ist die tragödie noch in gereimten versen geschrieben, obgleich Dryden in der vorrede diese für ein drama verwirft.

Die nächste tragödie, die Dryden verfasste, ist eben unser »All for Love or the World well Lost«. Wie schon gesagt, gelten für dieses stück bereits die grundsätze, die uns der dichter in seiner vorrede zu »Troilus and Cresseyde« entwickelt hat. Wenn wir nun im folgenden das stück mit seiner vorlage, Shakespeare's »Antony and Cleopatra« vergleichen wollen, so haben wir dabei zu gleicher zeit folgende fragen zu beantworten: 1) Weshalb hat Dryden geändert und 2) inwieweit ist er mit seinen änderungen seinen von ihm selbst aufgestellten grundsätzen gerecht geworden? Eine aesthetische würdigung beider stücke, die den zweiten teil der abhandlung bildet, wird uns auch zeigen, ob und inwieweit die von Dryden in seiner vorrede zu »Troilus and Cresseyde« aufgestellten grundsätze richtige sind.

I. Vergleich.

(Inhalt, Komposition, Änderungen und Charakterzeichnung.)

Inhalt.

Der leichteren orientierung halber werde ich den inhalt der beiden dramen in aller kürze wiedergeben. Bei den ersten akten des Shakespeare'schen stückes können wir uns besonders kurz fassen, da Dryden, wie wir später genauer sehen werden, nur einen teil des IV. und den V. akt zur vorlage genommen hat.

a) Inhalt von Shakespeare's »Antony and Cleopatra«:

I. akt.

Sc. 1 und 2. Der erste akt des Shakespeare'schen »Antony and Cleopatra« führt uns das leben und treiben des in die netze der Cleopatra geratenen Antonius in Alexandrien vor. Schwelgerei und völlerei haben ihn seine pflichten gänzlich vergessen lassen; es ist ihm direkt lästig, nachrichten aus Rom von Octavius Caesar zu hören. Nur sich und seiner liebe will er leben. Und wie der herr, so der diener. Auch seine untergebenen haben weiter nichts zu tun, als sich mit essen, trinken und lieben die zeit zu vertreiben. Wie weit es schon

mit Antonius gekommen ist, erfahren wir gleich zu anfang des stückes aus den worten eines seiner freunde, des Philo:

»his captain's heart,
Which in the scuffles of great fights hath burst
The buckles on his breast, reneges all temper,
And is become the bellows and the fan
To cool a gipsy's lust«.[1])

und

»you shall see in him
The triple pillar of the world transform'd
Into a strumpet's fool«.[2])

Sc. 2. Ein bote bringt dem Antonius die nachricht, dass Fulvia, sein weib, im bunde mit seinem bruder Lucius, gegen Caesar zu felde gezogen sei, von diesem aber besiegt worden sei und aus Italien habe fliehen müssen. Ein zweiter bote ergänzt diese nachricht dahin, dass Fulvia aus gram über die untreue ihres gatten gestorben sei. Ferner weiss er zu melden, dass Sextus Pompeius ungeheuren anhang gesammelt habe, um sich der herrschaft über Rom zu bemächtigen. Das wirkt. Antonius rafft sich auf aus seiner untätigkeit und befiehlt schleunigen aufbruch.

Sc. 3. Trotz aller künste, die sie aufwendet, gelingt es der Cleopatra doch nicht, ihn zurückzuhalten.

Sc. 4. Wir werden nach Rom geführt, wo im hause Caesar's die beiden triumvirn Octavius Caesar und Lepidus rat halten. Caesar klagt den Antonius wegen seines lebenswandels an, während Lepidus ihn in schutz zu nehmen und seine fehler zu entschuldigen sucht. Ein bote bringt sodann nachricht von dem stetigen anwachsen der macht des Pompeius.

---

[1]) I, 1, v. 6—10.
[2]) I, 1, v. 11—13.

Sc. 5. Die letzte scene dieses aktes führt uns zurück nach Alexandrien, wo die von ihrem geliebten verlassene Cleopatra ihren herben verlust beklagt.

II. akt.

Sc. 1. Pompeius erfährt, dass Antonius in Rom erwartet wird.

Sc. 2. Antonius ist in Rom angekommen. Im hause des Lepidus findet die erste begegnung der triumvirn statt. Bei der auseinandersetzung zwischen Caesar und Antonius kommt es zwar zu sehr heftigen und spitzen worten, nicht aber zum zwist. Als ein mittel, eine versöhnung zwischen Antonius und Caesar herbeizuführen, schlägt Agrippa, ein unterfeldherr Caesar's, vor, Antonius möge sich mit Octavia, einer schwester Caesars, vermählen. Antonius erklärt sich damit einverstanden. Nachdem man nunmehr den beschluss gefasst hat, gegen Pompeius ins feld zu ziehen, begeben sich die drei triumvirn zu Octavia. Ihre unterfeldherrn bleiben noch zusammen, und es bietet sich nun dem Enobarbus, einem freunde des Antonius, die gelegenheit, ein bild von ihrem leben und treiben in Ägypten zu entwerfen, wobei er besonders die erste begegnung des Antonius und der Cleopatra schildert.

Sc. 3. Inzwischen hat das verlöbnis des Antonius und der Octavia stattgefunden. Ein wahrsager weissagt dem Antonius aber, dass hierdurch kein dauerndes bündnis mit Caesar geschaffen sei, sondern dass er noch einmal dem glücke Caesar's unterliegen würde.

Sc. 4. Man rüstet zum aufbruch gegen Pompeius.

Sc. 5 führt uns nach Alexandria. Cleopatra erfährt durch einen boten von der heirat des Antonius und der Octavia.

Sc. 6. In der nähe von Misenum findet eine verhandlung zwischen den triumvirn und Pompeius statt. Dieser erklärt sich mit den ihm gestellten bedingungen

einverstanden: Er soll Sicilien und Sardinien erhalten, wenn er das meer von den seeräubern befreit und vorrat von weizen nach Rom sendet. Aus freude über das zustandekommen dieses vertrages soll jeder der vier beteiligten ein fest geben. Das los bestimmt den Pompeius als ersten gastgeber. Am schluss der scene bezweifelt Enobarbus dem Menas, einem freunde des Pompeius gegenüber, dass dies bündnis von dauer sein werde, da die reize der Cleopatra den Antonius doch bald wieder nach Ägypten zurückziehen würden.

Sc. 7. An bord von Pompeius' galeere wird das versöhnungsfest gefeiert. Ein vorschlag des Menas, das schiff vom lande abzustossen und die wehrlosen triumvirn mit ihrem wenigen gefolge zu überfallen, findet nicht die genehmigung des Pompeius.

III. akt.

Sc. 1. Ventidius, ein unterfeldherr des Antonius, hat die Parther besiegt, sieht aber von einer verfolgung und gänzlichen vernichtung derselben ab, da ihm das zuviel ruhm einbringen könne. Er könne leicht die gunst des Antonius verlieren, wenn dieser seinen eigenen ruhm durch den seines untergebenen verdunkelt sehe.

Sc. 2. Octavia begleitet ihren gemahl nach Athen. Beide nehmen abschied von Caesar und Lepidus.

Sc. 3. In Alexandria. Cleopatra erfährt durch ihren boten von dem aussehen und dem charakter der Octavia.

Sc. 4. Von Antonius erfahren wir, dass Caesar den vertrag gebrochen hat, indem er gegen den Pompeius einen neuen krieg begonnen habe. Auch habe er von ihm, Antonius, höchst unwürdig gesprochen und ihn in den augen des volkes herabzusetzen versucht. Hierüber ist Antonius sehr erregt. Octavia bittet nun ihren gatten, vermittler sein zu dürfen zwischen ihm und ihren bruder, und zu diesem zwecke sich zu Caesar begeben zu dürfen. Diese bitte wird ihr gewährt.

Sc. 5. Als ergänzung zu dem bericht des Antonius aus voriger scene erfahren wir, dass Caesar nach dem siegreichen kriege gegen Pompeius den Lepidus des hochverrats angeklagt und ins gefängnis geworfen habe.

Sc. 6. Die spannung zwischen Caesar und Antonius ist von tag zu tag grösser geworden. Caesar hat Antonius beim volke verklagt, da er nun wieder in Ägypten, wohin er sich nach der abreise der Octavia begeben hat, den alten lästerlichen lebenswandel weiter führe wie vorher, und umgekehrt hat Antonius dem Caesar sein eigenmächtiges vorgehen gegen Pompeius und Lepidus vorgeworfen. Da kommt Octavia, um zwischen ihrem bruder und ihrem gatten zu vermitteln. Als ihr aber Caesar mitteilt, dass Antonius wieder in seine alten laster zurückgefallen ist, wieder bei Cleopatra in Alexandrien weilt, wendet sie sich für immer von ihrem gatten ab.

Sc. 7. Antonius hat sein lager bei dem vorgebirge Actium aufgeschlagen. Das heer der Cleopatra unterstützt ihn. 60 schiffe hat sie zu seiner verfügung gestellt. Eine schlacht gegen Caesar steht bevor. Antonius befiehlt, zur see zu fechten, obgleich alle seine feldherrn ihm davon abraten. Cleopatra selbst will ihn auf ihrem schiffe in die schlacht begleiten.

Sc. 8—10 stellen die schlacht bei Actium dar. Mitten im gefecht und ohne jeden grund wendet sich die galeere der Cleopatra zur flucht, ihr nach Antonius und bald auch seine übrige flotte. Die schlacht ist verloren. Viele von Antonius' mannen sind zu Caesar übergegangen.

Sc. 11. Antonius ist verzweifelt. Er klagt Cleopatra an, dass sie zu früh das segel gewandt und so die schlacht zu seinen ungunsten entschieden habe. Auf ihre bitten und tränen hin aber verzeiht er ihr wieder.

Sc. 12. Der bote, den Antonius an Caesar geschickt hat, um von diesem die friedensbedingungen zu erfahren, wird mit dem bescheid zurückgesandt, das Cleopatra

ihren tron behalten solle, falls sie Antonius verstosse oder ermorden lasse. Gleich hinter den boten her schickt Caesar seinen freund Thyreus, der versuchen soll, Cleopatra dem Antonius abzugewinnen.

Sc. 13. Der bote hat die antwort Caesar's gebracht. Cleopatra weigert sich, seiner forderung zu willen zu handeln, während Antonius den »knaben Caesar« zum zweikampf herausfordern will. Als er eben fortgegangen ist, um seinen boten damit zu beauftragen, kommt Thyreus. Durch versprechungen weiss er auch die gunst der königin zu erlangen; sie erlaubt ihm sogar, ihre hand zu küssen. Gerade in diesem augenblick tritt, von Enobarbus geholt, Antonius herein. Er befiehlt, den Thyreus für diese unverschämtheit zu peitschen. Dann flucht er der Cleopatra, die ihn betrogen habe. Sie aber beruhigt ihn bald wieder durch ihre redekunst und durch schmeicheleien.

IV. akt.

Sc. 1. Wir erfahren von Caesar, dass er einen zweikampf mit Antonius ausgeschlagen hat und dass er für den nächsten tag eine letzte schlacht bei Alexandrien plant.

Sc. 2. Antonius ist also gezwungen, noch einmal sein glück in der schlacht zu versuchen. Er bittet seine soldaten, morgen treu für ihn zu fechten.

Sc. 3—5. Antonius und seine soldaten rüsten sich zum kampf und brechen auf. Zuletzt muss er noch erfahren, dass ihn sein liebster freund und tapferster feldherr Enobarbus verlassen hat und zu Caesar übergegangen ist.

Sc. 6. Auch Caesar ist zum kampf bereit. — Enobarbus hat seine im stich gelassenen schätze und kostbarkeiten von Antonius zugesandt bekommen. Er erkennt darin wieder die güte und seelengrösse seines feldherrn und bereut bitter seine treulosigkeit.

Sc. 7. Die schlacht ist für Antonius glücklich gewesen; er hat gesiegt.

Sc. 8. Gross ist die freude über diesen sieg.

Sc. 9. Draussen in Caesar's lager gibt sich Enobarbus aus reue über seine treulosigkeit den tod.

Sc. 10 und 11. Antonius und Caesar rüsten zu einer neuen schlacht.

Sc. 12. Das glück hat Antonius verlassen, seine flotte hat sich dem feinde ergeben. Alles ist verloren. Nun wütet er gegen Cleopatra, die ihn verraten, dem »knaben Caesar« verkauft habe. Sie sei an allem schuld und solle dafür mit ihrem leben büssen.

Sc. 13. Durch eine list will Cleopatra den Antonius wieder beschwichtigen und ihr leben retten. In ihr grabmal will sie sich schliessen und ihr eunuch Mardian soll dem rasenden Antonius melden, sie habe sich aus gram über seine schwere anklage das leben genommen.

Sc. 14. Die wut des Antonius hat sich gelegt. Trübsinnig, melancholisch schleicht er umher. Da bringt ihm Mardian die kunde von Cleopatra's tod.

»Unarm, Eros«; sagt er zu seinem treuen freunde Eros, »the long day's task is done,
And we must sleep«[1]).

Dann bittet er Eros, ihn zu töten. Rührend ist der abschied der beiden von einander. Antonius wendet sich ab, um von Eros den todesstreich zu erhalten. Dieser aber, um der qual zu entgehen, den tod seines geliebten herrn zu sehen, ersticht sich selbst, so den Antonius durch sein beispiel an den alten mut erinnernd. So muss sich denn Antonius selbst das schwert in die brust stossen. Aber er trifft nicht so gut wie jener; er hat das herz verfehlt. Gerade in diesem augenblick kommt Diamedes von Cleopatra. Sie hat das unheil geahnt und, um es noch abzuwenden, ihn gesandt. Doch nun ist es

[1]) v. 35, 36.

zu spät. Von seiner wache wird Antonius zum grabmal der königin getragen.

Sc. 15. Antonius liegt im sterben. Rührend und herzergreifend ist geschildert, wie er abschied von seiner geliebten nimmt. Cleopatra verspricht ihm, dass sie ihm bald folgen wolle. Nie würde sie den triumphzug Caesar's zieren, nie solle Octavia sie streng und vorwurfsvoll anblicken:

»if knife, drugs, serpents, have Edge, sting, or operation, I am safe«[1]): Mit der bitte an Cleopatra, seinen tod nicht zu beweinen und zu beklagen, sondern sich zu trösten mit der erinnerung an die früheren glückseligen stunden, haucht Antonius seinen geist aus.

V. akt.

Sc. 1. Caesar schickt Dolabella an Antonius mit der aufforderung, sich zu ergeben. Da kommt Dercetas, der hauptmann der wache des Antonius, und bringt die nachricht von dem tode seines herrn. Das stimmt auch den harten Caesar mit seinen mannen traurig. Was sie erwünscht, ist in erfüllung gegangen, und nun müssen sie es doch beklagen. Ein bote kommt von Cleopatra, die Caesar's absicht zu wissen wünscht, dass sie sich auf ihre zukunft vorbereiten könne. Ein ehrenvolles und mildes los sei für sie bestimmt, ist Caesar's antwort. Dem boten auf dem fusse muss Proculeius folgen, um der königin trost zuzusprechen und sie vom selbstmord zurückzuhalten, auf dass sie später in Rom den triumphzug verherrlichen könne.

Sc. 2. Proculeius richtet seinen auftrag aus. Was Cleopatra von Caesar erbittet, ist, dass er ihrem sohne Ägypten schenken möge. Im übrigen unterwerfe sie sich ihm völlig. Als sie aber sieht, dass Proculeius mit einer wache bei ihr bleibt, sie also gleichsam gefangen hält,

[1]) IV, 15, v. 25 und 26.

will sie sich erstechen. Das wird jedoch von Proculeius verhindert. Dieser wird aber bald darauf von Dolabella abgelöst, der nun aus liebe zu Cleopatra ihr Caesar's absicht, sie im triumph in Rom aufzuführen, verrät. Da kommt Caesar selbst. Cleopatra fällt ihm zu füssen, er hebt sie auf, tröstet sie und verspricht, milde mit ihr zu verfahren. Ihr ganzes hab' und gut, ihr königreich will er ihr lassen. Dann geht er mit seinem gefolge ab. Gleich darauf kommt Dolabella zurück und meldet der Cleopatra, dass Caesar sie in drei tagen nach Rom zu senden gedenke. Inzwischen hat eine der vertrauten der Cleopatra, Charmion, auf ihrer herrin befehl einen bauer herbeigeholt, der in einem korbe mehrere giftige, schmerzlos tötende schlangen bringt. Alsdann lässt sich Cleopatra ihr königsgewand anlegen, nimmt abschied von ihren beiden vertrauten und küsst Iras, die sofort umfällt und stirbt. Sie selbst setzt sich sodann zwei schlangen an und sinkt tot nieder. Die hereintretende wache findet nur noch Charmion am leben, aber auch sie lässt sich von dem giftbiss der schlangen töten. So findet denn Caesar, der zurückkommt, da er schlimmes geahnt hat, niemand mehr am leben vor. Er beklagt die edlen toten und befiehlt, sie mit allen feierlichkeiten zu bestatten, wie es sich für solch ein hohes paar gezieme.

b) Inhalt von Dryden's »All for Love, or the World well Lost«.

I. akt.

Im Isistempel finden wir den greisen Serapion mit Myris und anderen priestern im gespräch. Von wundern und zeichen weiss der alte zu berichten, die in der letzten zeit so häufig geworden sind, dass niemand sie noch als etwas besonderes ansieht. Der Nil ist mit ungeheurer gewalt aus seinen ufern getreten, und hat, statt zu befruchten, alles vernichtet. Schneller noch ist er dann

wieder zurückgegangen und hat merkwürdige tierungeheuer mit sich gebracht. Und in der letzten nacht ist ihm, dem Serapion, zwischen 12 und 1 uhr im einsamen säulengange des tempels eine wundersame erscheinung begegnet: das alte königsgeschlecht der Ptolemäer ist in pomphaften zuge an ihm vorübergezogen, und eine klagende stimme hat gerufen: »Ägypten ist nicht mehr«. Ohnmächtig ist er vor schreck und verzweiflung zusammengebrochen. Alles das sind anzeichen des nahenden unterganges der ägyptischen herrlichkeit. Jetzt, wo Roms heer drohend an Alexandriens mauern steht, jetzt sollte sich, so meint Serapion, Antonius aufraffen und die niederlage von Actium wieder gut machen. Doch statt dessen hält er sich in dieses tempels mauern verschlossen. Die folge dieser seiner untätigkeit wird sein, dass Alexandrien in die hände Caesar's fällt. Dann wird Ägypten zur römischen provinz werden und wird tribut entrichten müssen. Alexas, der eunuch der Cleopatra, gibt dem alten Serapion recht und meint, es wäre besser für Ägypten, wenn Antonius garnicht da wäre. Wenn es aber so schlecht um Ägypten stände, so dürfe man um so weniger das volk durch erzählung solcher schlimmen zeichen und wunder entmutigen. Da kommt Ventidius, einer der besten freunde und der tapferste feldherr des Antonius, wie Alexas ihn dem Serapion schildert. Er will Antonius sprechen, aber man hält ihn zurück. Bei todesstrafe hat Antonius sich jede annäherung verbeten, selbst Cleopatra will er nicht sehen. Alexas hat inzwischen dem Serapion einen auftrag der Cleopatra mitgeteilt. Sie lässt durch den priester die Römer und Ägypter auffordern, teilzunehmen an der feier, die sie aus anlass des geburtstages des Antonius geben will. Dieser unglaubliche leichtsinn reizt den alten feldherrn Ventidius zum zorn. Dem Alexas gegenüber erhebt er eine gewaltige anklage der königin. Fluch der zunge, die zur feier auffordert, während draussen vor den toren der stadt ein feindliches heer zum sturm bereit steht und

die gefahr für alle eine gleich grosse ist. Fluch dem weibe, das sich den Antonius, einst der tapferste und beste Römer, zum spielzeug gemacht und ihn entmannt hat. Fort mit den ägyptischen schellentrommeln; nie soll ihr weichlicher ton sich mit dem klang der römischen drommeten vereinen. Nie soll ein Ägypter mehr für Antonius fechten. Da wird Antonius angemeldet. Alle entfernen sich bis auf Ventidius, der sich verbirgt. An seinem glück verzweifelnd und todesmüde wirft sich Antonius zur erde. Herzergreifend ist der monolog, in dem er sein unglück beklagt, er, der jetzt nur noch ein schatten jenes gewaltigen ist, der einst der welt gebot. »Give me some Musick«. Weichliche, melancholische musik soll ihn hinwegtäuschen über die härte seiner lage. Dem Ventidius will das herz brechen bei diesem anblick, er kommt aus seinem versteck hervor und zeigt sich seinem feldherrn. Als dieser ihn mit rauhen worten von sich weisen will, treten dem greise die tränen in die augen, ihm, der 40 jahre hindurch nicht geweint hat. Das stimmt Antonius milde, und geduldig hört er jetzt den Ventidius an. Dieser sucht ihn zunächst zu überzeugen, dass überhaupt kein grund zur verzweiflung vorhanden sei, da noch kriegsgeübte truppen jederzeit bereit seien, ihren geliebten Antonius gegen den übermütigen Caesar zu schützen. Da fasst denn Antonius wieder hoffnung und bittet Ventidius, seine truppen herbeizurufen. Als dieser nun aber erklärt, dass sich die truppen geweigert hätten und sich auch ferner weigern würden, für Cleopatra zu fechten, wird Antonius so aufgebracht, dass er die truppen feiglinge, den Ventidius einen verräter nennt, der wert sei, getötet zu werden. Aber schon nach einer kurzen verteidigung des greisen kriegers, sind dem Antonius seine worte leid, er bittet seinen feldherrn um verzeihung und lässt sich jetzt leicht überreden, Cleopatra zu verlassen, sich an die spitze seiner truppen zu stellen und den kampf mit Caesar zu wagen.

II. akt.

Cleopatra hat erfahren, dass Antonius sich von Ventidius hat überreden lassen, sie zu verlassen und gegen Caesar zu felde zu ziehen. Sie hat ihre vertraute, die Charmion, zu ihrem geliebten gesandt und ihn noch einmal um eine unterredung gebeten. Charmion kommt nun zurück und bringt die nachricht, dass Antonius eine zusammenkunft verweigere. Sie habe ihn mitten unter seinen bewaffneten soldaten, die eisernen statuen glichen, angetroffen, sie sei zu ihm gedrungen trotz des zurückweisenden, grimmigen blickes des Ventidius. Sie habe ihm dann erzählt von all' den seufzern und tränen der ob seines fortgehens verzweifelnden Cleopatra. Aber doch habe er die erbetene unterredung abgeschlagen, da er sich nicht standhaft genug fühle, um der gefahr zu trotzen, in die er sich begebe, wenn er noch einmal der Cleopatra gegenüber trete. Alle hoffnung scheint also für die königin verloren, da erbietet sich Alexas, noch einmal zu versuchen, den Antonius zu überreden. Nachdem sich Cleopatra, ihre frauen und auch Alexas zurückgezogen haben, kommt Antonius, der sich bereits zum Aufbruch gerüstet hat, mit seinen ebenfalls bewaffneten heeresführern. Aus seinem gespräch mit Ventidius erfahren wir, dass er nach der schlacht bei Actium Caesar zum zweikampf herausgefordert hat; dieser aber habe ihm antworten lassen, er habe mehr als einen weg zu sterben, und diesen würde er als letzten wählen. Ein solcher feigling sei der, der ihn in der schlacht bei Actium besiegt habe; diese scharte müsse wieder ausgewetzt werden.

». . . give the Word to march:
»I long to leave this Prison of a Town,
»To join the Legions; and, in open Field,
»Once more to shew my Face. Lead, my Deliverer.«

Da kommt Alexas zurück. Er sagt, dass er den auftrag habe, dem Antonius und seinem heere das letzte

lebewohl der Cleopatra zu übermitteln, und bietet nun im namen seiner herrin den führern des heeres geschenke an zur erinnerung an die in Ägypten verlebten schönen stunden. Ventidius verweigert die annahme. Antonius erhält natürlich das schönste geschenk: ein mit blutroten herzen verziertes armband, das aber niemand als Cleopatra zu öffnen und zu schliessen versteht. Der schlaue Alexas lässt daher sofort die königin rufen, damit sie dem Antonius den mechanismus des armbandes erklären könne. Auf die warnung des Ventidius, Cleopatra nicht vor sich zu lassen, giebt Antonius nichts. Es scheint auch zuerst so, als ob er ihr gegenüber standhaft bleiben werde. Er macht ihr sogar die heftigsten vorwürfe. Sie sei die urheberin seines ganzen unglücks. Ihm habe sie zuerst ihre liebe versprochen, dem Caesar aber geschenkt. Zu müssiggang habe sie ihn verleitet; tag für tag habe er nur an ihrem busen gelegen. Die welt, die ihm einst gehört hätte, sei nach und nach von ihm abgefallen. Fulvia, seine erste gattin, sei eifersüchtig geworden und habe einen krieg in Italien erregt, um ihn zur rückkehr zu bewegen. Sie sei aber im kampfe gefallen. Dann habe er, um den ränken der Cleopatra zu entgehen, die schwester Caesar's, Octavia, geheiratet, sie aber bald verlassen, um wieder in Ägypten schwelgen zu können. Dadurch habe er den anlass zu dem kriege Caesar's gegen ihn gegeben. Das sei aber alles im grunde genommen ihr, der Cleopatra, werk. Sie habe ihn dann verleitet, bei Actium zur see zu fechten, habe vorzeitig die flucht ergriffen und dadurch verwirrung und schliesslich die niederlage herbeigeführt. — Antonius hat geendet, und nun beginnt Cleopatra ihre verteidigung. Auf jeden punkt seiner anklage antwortet sie ihm. Sie habe Caesar ihre liebe geschenkt, hatte Antonius ihr vorgeworfen:

»He first possess'd my Person; you my Love:
»Caesar loved me; but I lov'd Antony« (p. 224)

antwortet sie ihm.

Für die anklage betreffend Fulvia und Octavia hat sie nur wenige worte:

». . . 'Tis true, I lov'd you,
»And kept you far from an uneasy Wife,
»(Such Fulvia was)« (p. 224)

und

». . . you left Octavia for me; —
»And, can you blame me to receive that Love,
»Which quitted such Desert for worthless Me?«

Gewandt ist ihre entschuldigung für die niederlage von Actium: »Wahr ist es, dass ich riet, zur see zu fechten; auch floh ich zuerst, aber ich habe dich nicht verraten wollen; denn dann wäre ich doch sicherlich zum feinde geflohen:

»I fled, but not to th' Enemy. 'Twas Fear«.

Das hat fast überzeugend auf Antonius gewirkt, und schon schwankt er, ob er bleiben soll oder nicht. Noch einmal sucht ihn Ventidius vom verderben zurückzuhalten. Da zeigt ihm Cleopatra einen brief von Octavius Caesar, in dem er ihr grosse versprechungen macht, falls sie sich ihm hingebe. Das wirkt. Noch einige bittende worte der Cleopatra und Antonius ist wieder gefangen.

»Give, you Gods,
»Give to your Boy, your Caesar,
»This Rattle of a Globe to play withal,
»This Gu-gau World, and put him cheaply off:
»I'll not be pleas'd with less than Cleopatra« (p. 226).

Die letzten worte des aktes zeigen uns wieder den alten Antonius:

»How I long for Night!
»That both the sweets of mutual Love may try,
»And triumph once o'er Caesar ere we die« (p. 227).

III. akt.

Ohne die hilfe des Ventidius hat Antonius über Caesar gesiegt. Ein grosses siegesfest wird gefeiert, die musik spielt, tänze werden aufgeführt; zum schluss krönt Cleopatra den Antonius. Da erscheint finsteren und ernsten antlitzes Ventidius im hintergruude und sucht, als die gesellschaft aufbrechen will, seinen herrn zu einer unterredung unter vier augen zurückzuhalten. Nach längerem zögern gibt Antonius nach. Ventidius sucht ihn nun dazu zu bewegen, mit Caesar in unterhandlungen einzutreten, um nach diesem siege einen günstigen frieden zu erhalten. Hiervon will Antonius zunächst nichts wissen. Er glaubt nicht, dass Caesar sich auf einen frieden einlassen würde, da er zu sehr danach trachte, ihn, den Antonius, gänzlich zu vernichten. Schlachten also müssen hier die entscheidung bringen; nur noch fünf solcher siege und Caesar ist machtlos. Ventidius legt nun dem Antonius klar, dass er keine allzugrosse aussicht mehr habe, noch einmal zu siegen, und dass es also doch das beste sei, wenn er jetzt einen günstigen friedensschluss erreiche. Man könne ja einige freunde, deren Antonius doch sicherlich auch in Caesar's heer noch habe, bitten, bei Caesar darauf hinzuwirken. Einen einzigen freund, antwortete darauf Antonius einlenkend, habe er dort, einen wahren freund, der einst unzertrennlich von ihm gewesen sei: das sei Dolabella, der ihn verlassen habe, weil auch er Cleopatra einst liebte. Es sei also ziemlich aussichtslos, dass dieser für ihn bei Caesar ein gutes wort einlegen würde. Und doch, entgegnet Ventidius, habe er es vielleicht schon getan, denn es sei ein bote von ihm mit briefen da. Ventidius geht hinaus, um den boten zu holen, und kommt sogleich mit Dolabella selbst zurück. Herzlich ist die begrüssung der beiden alten freunde. »Du gibst mich mir selbst zurück«, ruft Antonius vor freude aus. »Aber«, fügt er traurig hinzu, »ich bin nicht mehr der, der ich früher war, auf dessen wink

könige gehorchten, der herr der welt. Caesar ist jetzt an meine stelle getreten«. Das sei seine eigene schuld, das habe er selbst verursacht, erwidert darauf Dolabella. Antonius gibt dies zu, fügt aber als entschuldigung hinzu, dass auch Dolabella selbst, als er zum ersten mal die königin erblickte, von glühender liebe zu ihr ergriffen wurde. Und nun schildert Antonius ihre erste begegnung mit Cleopatra auf dem Cydnosflusse, wie Dolabella, der gekommen war, sie des mordes seines bruders anzuklagen und sie dafür zu bestrafen, so von liebe zu ihr ergriffen wurde, dass er den eigentlichen zweck seines kommens ganz vergass. Diese anschuldigung sucht Dolabella dadurch zu entkräften, dass er sagt, er sei damals noch jung und in einem alter gewesen, wo liebe ein naturgesetz ist, während Antonius schon in einem »declining age« war. Auch habe er durch diese liebe nur sich selbst verlieren können, Antonius aber verlor legionen, die welt und des volkes liebe. Als ein freund des Antonius dürfe er sich solche worte erlauben, und er bitte daher, ihm deswegen nicht zu zürnen. Wenn er Antonius auch jetzt getadelt habe, so habe er ihn doch Caesar gegenüber entschuldigt. Jetzt bringe er friedensbedingungen. Dass dieselben so günstig seien, sei aber nicht sein werk; ein anderer habe für Antonius gesprochen.

»Show me that Man.
»Who has preserv'd my Life, my Love, my Honour;
»Let me but see his Face« (p. 233)

ruft Antonius begeistert aus, er und Cleopatra würden es ihm danken. Da führt Ventidius Octavia, die verstossene gattin des Antonius, mit ihren beiden kleinen kindern herein. Ventidius hat sie heimlich durch die wachen Cleopatra's hindurch geführt. Nicht gering ist das erstaunen des Antonius. Aber sein unwille wird bald besiegt durch die beredsamkeit der Octavia, die ihm versichert, aus liebe zu ihm und ihren kindern habe sie ihren bruder, Caesar, zu

einem günstigen friedensschluss bewogen. Nicht erbettelt habe sie das, was sie erreicht habe, dazu sei sie als gattin des Antonius zu stolz. Octavia's gemahl könne und solle nicht der sklave ihres bruders sein. Daher habe sie bei Caesar versucht, eine aussöhnung zwischen ihm und Antonius herbeizuführen. Ihr bruder habe sich hierzu bereit erklärt. Unterstützt von Ventidius und Dolabella und durch die bitten ihrer beiden kinder gelingt es ihr schliesslich, den Antonius zu bewegen, Cleopatra zu verlassen und zur versöhnung mit Caesar mit ihr zu kommen. Als sie fortgehen wollen, kommt gerade Alexas von seiner herrin und erfährt nun von Ventidius, was hier soeben vorgegangen ist. Dies will er nun sofort seiner herrin mitteilen, die gerade hereintritt. Sie hat es aber schon erfahren und ist nun ganz ausser sich vor wut und verzweiflung. Da kommt Octavia, von Ventidius begleitet, zurück. Es entspinnt sich nun zwischen den beiden frauen ein streit, wer das meiste anrecht auf Antonius habe. Octavia geht schliesslich als siegerin aus diesem in wenig delikaten redewendungen geführten streite hervor. Alexas sucht nun seine herrin zu trösten und verspricht ihr, zu versuchen, beide gatten wieder zu trennen.

IV. akt.

Antonius will der Cleopatra das letzte lebewohl sagen lassen und hat sich zu diesem zwecke Dolabella ausersehen, da er sich selbst nicht standhaft genug glaubt. Dolabella sträubt sich anfangs jedoch, da es ihm zu schwer falle, einen solchen auftrag auszurichten; schliesslich aber erklärt er sich doch bereit dazu. Ventidius erscheint im hintergrunde, um Dolabella zu belauschen, da er erraten zu haben glaubt, jener liebe Cleopatra. In einem gespräche mit ihrem eunuchen Alexas kommt denn auch bald die königin. Alexas sucht ihr klar zu machen, dass es noch ein mittel gebe, um Antonius zurückzuhalten: sie müsse eifersucht in ihm erregen.

Hierzu eigne sich am besten Dolabella, den sie leicht gewinnen könne. Nach einigem sträuben willigt Cleopatra in den plan ein. Sie nähert sich dem Dolabella, der solange ein gespräch mit ihren vertrauten, Charmion und Iras, geführt hat, und fragt nach seinem begehr. Dolabella richtet nun zunächst seinen auftrag richtig aus, gerät aber durch das geschickte spiel der Cleopatra bald in ihr netz, so dass er sich auf ihre frage zu der lüge hinreissen lässt, Antonius habe in den härtesten ausdrücken ihr geflucht. »Blot of my renown« und »Bane of all my Hopes« habe er sie genannt. Cleopatra fällt nun anscheinend in ohnmacht, erholt sich jedoch bald wieder. Nun bereut Dolabella seine unüberlegte handlung, durch die er sie in eine so gewaltige aufregung versetzt habe, und gesteht, dass er gelogen habe. Sie aber zürnt ihm nicht, sondern gibt ihm sogar die erlaubnis, ihre hand zu küssen, falls er noch eine unterredung mit Antonius herbeizuführen versuche. Er verspricht ihr, soviel als in seiner macht stände, für sie zu tun. Gerade in dem augenblick, als er ihre hand küsst, kommt Ventidius, der inzwischen Octavia geholt hat, mit dieser zurück. Als hätten sie nichts gesehen, treten sie ein, während Dolabella und Cleopatra gehen, um Antonius aufzusuchen. Ventidius und Octavia beschliessen nun, diese ihre entdeckung auszunutzen, und alles dem Antonius mitzuteilen. Dieser kommt und zieht zunächst den Ventidius auf die seite, um sich zu erkundigen, wie Dolabella seinen auftrag ausgerichtet hat. Ventidius erzählt ihm nun, was er soeben gesehen hat. Aber Antonius glaubt seinen worten nicht und, als auch Octavia diese aussagen bestätigt, mutmasst er eine intrigue beider. Aber auch Alexas, von Ventidius aufgefordert, muss bezeugen, dass Dolabella die Cleopatra liebe. Da gerät Antonius so in zorn, dass er den Alexas hinausstösst. Als ihm darauf Octavia vorhaltungen macht, dass er doch wegen eines solchen weibes nicht so ausser sich

zu geraten brauche, fordert er sie wiederholt auf, ihn zu verlassen. So geht denn Octavia, zum zweitenmale verstossen: »Yes I will go, but never to return«. Ventidius eilt ihr nach, um sie zurückzuhalten. Dolabella und Cleopatra treten auf, und auf sie nun schüttet Antonius die ganze fülle seiner verwünschungen und anklagen aus. Der freund, zu dem er das vollste vertrauen gehabt habe, habe ihn getäuscht; seine geliebte habe ihn schmählich hintergangen. Als beide noch zu leugnen suchen, führt er als zeugen für ihr vergehen Ventidius, Octavia und zuletzt den Alexas an, der doch sicherlich nicht gelogen habe. Da Cleopatra und Dolabella keinen ausweg mehr sehen, versucht jeder, die schuld sich selbst zuzuschreiben und den anderen als unschuldig hinzustellen. Das bestärkt den Antonius in der annahme, dass sie sich beide lieben, und reizt ihn noch mehr. Cleopatra sucht sich nun zu rechtfertigen dadurch, dass sie erklärt, sie habe nur eifersucht in Antonius erwecken wollen, um ihn für sich zurückzugewinnen. Antonius aber glaubt ihr nicht, sondern verstösst sie nunmehr. Als er auch dadurch nicht zu beschwichtigen ist, dass Cleopatra ihn bittet, sie lieber zu töten, als zu verstossen, und dass sie den Alexas als den urheber des ganzen planes bezeichnet, sieht sie sich gezwungen, abschied von ihm zu nehmen:

»Farewel, my cruel Lord.
»Th'Appearance is against me; and I go
»Unjustify'd, for ever from your Sight.
»How I have lov'd, you know; how yet I love,
»My only Comfort is, I know myself;
»I love you more, ev'n now you are unkind,
»Than when you lov'd me most, so well, so truly,
»I'll never strive against it; but die pleas'd
»To think you once were mine« (p. 259).

So trennen sich am schlusse des aktes die drei unversöhnt. Aber aus den letzten worten des Antonius

klingt heraus, dass es ihm im grunde doch leid ist, so schroff gegen sie gewesen zu sein.

V. akt.

Vor verzweiflung will Cleopatra ihrem leben ein ende machen; sie zieht einen dolch, um sich zu durchbohren, wird aber von ihren begleiterinnen daran gehindert. Nun lässt sie ihrer wut gegen Alexas, der eben eintritt, freien lauf und will ihn niederstossen. Aber seiner meisterhaften beredsamkeit gelingt es bald, seine herrin wieder etwas zu beruhigen. Er weist darauf hin, dass Octavia verstossen, Dolabella verbannt sei, und die liebe des Antonius für sie niemals ganz erloschen gewesen sei. Es könne daher auch nicht allzu schwer halten, den Antonius selbst wieder zu gewinnen. Da kommt nun Serapion vom kriegsschauplatz, um die niederschmetternde nachricht zu bringen, dass alles verloren sei; die ägyptische flotte unter anführung des Antonius habe diesen verlassen und sei ohne kampf zu Caesar übergegangen. Darüber sei nun Antonius ausser sich vor wut und fluche der Cleopatra, da er von ihr verraten zu sein glaubt. Sofort bietet nun Alexas wieder seine dienste an: Cleopatra möge sich zurückziehen und den Antonius, diesen »madman« ruhig untergehen lassen; er wolle inzwischen mit Caesar wegen des friedens verhandeln. Voll abscheu aber wendet sie sich ab von ihm und erbittet einen rat von Serapion. Auch er bittet sie, sich zunächst vor der wut des Antonius zurückzuziehen. Inzwischen könne ja Alexas sein glück versuchen, noch einmal die Cleopatra bei Antonius zu rechtfertigen. Dass er sein leben aufs spiel setze, wenn er diesem jetzt entgegentrete, schade nichts, da ein so schmutziger kerl nichts anderes wert sei, als getötet zu werden. Auf diesen vorschlag geht Cleopatra ein und so muss Alexas trotz seines sträubens den Antonius erwarten. Dieser tritt denn auch bald mit Ventidius herein, sein

unglück beklagend, Cleopatra verfluchend. Keine rettung gibt es mehr, alles ist verloren. Mit den drei legionen, die noch in der stadt sind, wollen sie sich noch einmal dem Caesar entgegenwerfen, nicht etwa um noch zu siegen, sondern um eines ehrenvollen todes zu sterben. Da kommt zitternd Alexas herbei und bittet, als ihn Antonius niederstossen will, jammernd um sein leben und erzählt dann, dass sich Cleopatra soeben das leben genommen habe. Er sei zeuge gewesen, wie sie sich den dolch in die brust gebohrt habe, habe es aber nicht verhindern können. Sie habe nochmals ihre unschuld beteuert und sei dann mit dem namen des Antonius auf den lippen entschlummert. Das wirkt. Antonius ist voll verzweiflung. Er schickt den Alexas fort, damit dieser nicht zeuge seines kummers sei. Zuerst ist Alexas sehr erfreut über die wirkung seiner erheuchelten nachricht. Dann aber vergällt ihm der gedanke an die Römer, die vor den toren stehen, seine freude:

(p. 267.) »Good! the Joy to find
»She's yet alive, compleats the Reconcilement.
»I've sav'd myself and her. But, oh! the Romans!
»Fate comes too fast upon my Wit,
»Hunts me too hard, and meets me at each Double«.

Antonius erklärt nun dem Ventidius, dass er nicht mehr gegen Caesar fechten würde, das sei zwecklos, sondern dass er freiwillig in den tod gehen wolle. Er bittet seinen feldherrn, ihn zu erstechen. Nachdem beide von einander abschied genommen haben, kehrt sich Antonius um, um hinterrücks den todesstreich zu empfangen. Aber der brave Ventidius ersticht sich selbst, um so der aufgabe zu entgehen, seinen herrn zu töten. So muss denn Antonius selbst das schwert gegen sich zücken. Er trifft aber nicht so gut als jener, so dass Cleopatra, die mit Charmion und Iras eintritt, ihn noch am leben findet. Von ihr erfährt denn nun Antonius, dass Alexas ohne ihr

wissen die erzählung von ihrem tode erheuchelt habe, dass sie ihn stets geliebt habe, niemals aber den Dolabella, und dass sie ihm sofort in den tod folgen werde. Beglückt durch diese worte, stirbt Antonius mit der bitte, sie möge sich über seinen tod nicht zu sehr grämen. Sie hat ihm versprochen, ihm zu folgen. Als sie den ersten schmerz verwunden hat, muss ihr Iras ihre krone und ihren königsschmuck holen, damit sie im jenseits ihren »gemahl« würdig treffe. Charmion bringt inzwischen die nattern, deren biss schmerzlos das leben endet. Schon steht Cleopatra königlich geschmückt da, um den todbringenden biss zu empfangen, da hört sie noch draussen Serapion rufen, dass sich die stadt ergeben habe und Caesar einziehe. Jetzt gilt kein säumen; schnell die natter herbei; ein biss, und alles ist vorbei. Auch ihre beiden frauen setzen sich die tiere an und sterben. Charmion ist die letzte. Sie kann dem eben hereintretenden Serapion noch verkünden, was geschehen ist. Dieser hat den Alexas binden lassen, der die stadt verraten hat, und der nun seiner strafe nicht entgehen wird. Dem entschlafenen paare gelten des priesters letzten worte:

»Sleep, blest Pair,
»Secure from human Chance, long Ages out,
»While all the Storms of Fate fly o'er your Tomb;
»And Fame, to late Posterity shall tell
»No Lovers liv'd so great, or dy'd so well«. (p. 275.)

Komposition.

Einen vergleich von Shakespeare's »Antony and Cleopatra« und Dryden's »All for Love or the World well Lost« hat schon Rosbund in seiner bereits mehrfach angeführten dissertation »Dryden als Shakespeare-Bearbeiter« Halle a. S. 1882, gegeben. Dieser vergleich ist aber der sachlage nach nur oberflächlich und wenig ausführlich. Ihm, so scheint es, ist es hauptsächlich an einem genaueren

vergleich von Shakespeare's und Dryden's »Troilus and Cressida« gelegen gewesen, denn auch das verhältnis von Dryden's »Tempest« zu Shakespeare's gleichnamigem stücke ist, wie Witt in seiner p. 5 anm. erwähnten dissertation gezeigt hat, nicht ausführlich behandelt worden. Der gewaltige erfolg aber, den Dryden's bearbeitung des grossen Shakespeare'schen römerdramas »Antony and Cleopatra« auf der bühne des königlichen theaters im winter 1677—78 erzielte, und die grösse und bedeutung des Shakespeare'schen stückes selbst, rechtfertigen wohl die absicht, näher auf das verhältnis beider dramen zu einander einzugehen, als es bisher geschehen ist.

Von der grössten bedeutung für die anlage, die komposition der Dryden'schen bearbeitung ist die forderung der drei aristotelischen einheiten gewesen, die der verfasser, wie wir gesehen haben, seit seiner tragödie »Aureng-Zebe« für jedes drama beobachtet wissen will. Es musste sich das einheitliche stück also an ein- und demselben orte und binnen 24 stunden abspielen.

Die handlung des Shakespeare'schen stückes stellt die geschichtlichen ereignisse von ungefähr 10 jahren dar, vom tode der Fulvia 40 v. Chr. bis zum tode der Cleopatra 30 v. Chr. Daraus geht nun allerdings nicht hervor, dass die handlung des dramas im drama selbst auch gerade einen zeitraum von 10 jahren repräsentiert. Shakespeare könnte ja die ereignisse auf eine kürzere zeit zusammengedrängt gedacht haben. Und das scheint mir auch in der tat so zu sein. Die einzelnen schlachten wenigstens zwischen Antonius und Octavius Caesar finden nach Shakespeare's darstellung innerhalb einiger weniger tage statt, während in wirklichkeit ein zeitraum von ungefähr einem jahre dazwischen lag. Die handlung des stückes von III, 7 ab haben wir uns also als innerhalb einer oder zweier wochen sich abspielend vorzustellen. Die handlung des ganzen stückes erstreckt sich allerdings über mehrere jahre. Genau lässt sich die zeitdauer aus dem drama

selbst nicht bestimmen. — Wenn nun Dryden die einheit der zeit wahren wollte, die handlung also als an einem tage geschehend darstellen musste, so ist es natürlich, dass er nicht die ganze handlung des Shakespeare'schen dramas zu seiner bearbeitung verwenden konnte. Er musste sich mit einem teil derselben begnügen. Hätte Dryden in »All for Love«, wie Rosbund[1]) meint, nur einen teil dessen behandelt, was im V. akt von »Antony and Cleopatra« vorgeführt wird, so würde die unwahrscheinlichkeit der handlung bei Dryden bei weitem nicht so gross sein, wie sie jetzt ist. Denn bei Shakespeare umfasst die handlung des V. aktes eben auch nur einen tag. Dryden greift aber noch weiter zurück. Er setzt ein mit Shakespeare's zweiter scene im IV. akt. Wir erfahren gleich am anfang bei Dryden[2]), dass Antonius die schlacht bei Actium bereits verloren hat:

»Why then does Antony dream out his Hours,
»And tempts not Fortune for a noble Day,
»Which might redeem what Actium lost?«

Diese schlacht wird bei Shakespeare in akt III, sc. 4 bis akt IV, sc. 1 behandelt. Die nächsten scenen bei Shakespeare stellen schon die vorbereitungen zu der zweiten schlacht dar, deren ausgang für Antonius glücklich war. Diese schlacht wird bei Dryden zwar nicht zur darstellung gebracht; wir erfahren aber davon am anfang des III. aktes. Sie hat in der zeit, die zwischen akt II und III liegt, stattgefunden. Also ungefähr mit dem zeitpunkt, den in »Antony and Cleopatra« die 2. scene im IV. akt bezeichnet, beginnt »All for Love«. Die ereignisse, die bei Shakespeare mehrere tage in anspruch nehmen, sind bei Dryden also in einen zeitraum von 24 stunden zusammengedrängt. Hätte Dryden die oben

[1]) Rosbund a. a. o. p. 20.
[2]) p. 201, v. 3—5.

erwähnte siegreiche schlacht des Antonius nicht zur darstellung gebracht, sondern gleich mit dem letzten unglücklichen kampf vor Alexandria's mauern begonnen, so wäre wenigstens eine grosse unwahrscheinlichkeit aus seinem drama beseitigt gewesen: es hätten nicht an einem tage zwei schlachten, die eine siegreich für Antonius, die andere für Octavius Caesar, stattgefunden. Es wäre zweifellos besser gewesen, wenn sich Dryden die handlung von Shakespeare's IV, 9 ab, die sich auch wohl Shakespeare als an einem tage sich abspielend gedacht hat, zur vorlage hätte dienen lassen. Der fehler Dryden's also — abgesehen davon, dass er überhaupt die einheit der zeit verlangt, — ist der, dass er zum ausgangspunkt für sein drama ein zu frühes ereignis benutzt hat. Und trotzdem, dass so viele ereignisse in einen tag zusammengedrängt sind, ist das stück so ganz ohne frische, ohne leben und bewegung. Doch davon später.

Was die einheit des ortes betrifft, so ist sie meiner ansicht nach völlig gewahrt. Dass das stück in Alexandrien spielt, ist ohne weiteres klar; Dryden selbst hat nach seinem personenverzeichnis die angabe: »Scene, Alexandria« gemacht. Es handelt sich nur noch um die frage: wo in Alexandrien? Rosbund[1]) meint: »In Dryden's All for Love . . . ist überall der Palast der Cleopatra der Schauplatz der Handlung bis auf den ersten Akt, der sich im Isistempel abspielt«. In dem stücke selbst finden wir aber nur, und zwar vor der 1. scene des ersten aktes die angabe: Scene, The Temple of Isis. Sonst haben wir im ganzen stücke keine diesbezügliche bühnenweisung. Wenn es nun auch als der handlung angemessener erschiene, dass sich die letzten vier akte im palast der Cleopatra abspielen, so ist es doch noch nicht durchaus notwendig. Und wenn wir uns noch den ort nach französischem vorbild nicht als einen bestimmten, sondern als einen

[1]) a. a. o. p. 18.

allgemeinen ort vorstellen, so brauchen wir gar keine verletzung der einheit des ortes durch Dryden anzunehmen. Und als allgemeinen ort müssten wir uns die scene doch wohl denken. Denn angenommen auch, akt II—V spielten im palast der Cleopatra, dann fragt sich immer noch, ob in einem zimmer der Cleopatra oder im freien. Nähmen wir das erstere an, dann würde es uns höchst merkwürdig berühren, wenn dort Antonius mit seinen soldaten in voller rüstung anmarschiert käme (Dryden p. 216). Andererseits können wir aber auch nicht annehmen, dass sich die handlung im freien abspielt. Dagegen spricht z. b., wenn Serapion auf p. 274 sagt: »Break ope the Door«. Meiner ansicht nach wäre es das richtigste, den Isistempel, vielleicht einen grossen, jedermann zugänglichen raum in demselben, anzunehmen als ort für das ganze drama.

So hat Dryden die einheit des ortes gewahrt, während er bei Shakespeare einen rastlosen ortswechsel vorgefunden hatte. In »Antony and Cleopatra« spielt die handlung in den verschiedensten ländern und gegenden: in Cleopatra's palast: I, 1—3, 5; II, 5; III, 3, 11, 13; IV, 2, 4, 13, 14, 15; V, 2; in Rom, im hause Caesar's: I, 4; II, 3; III, 2, 6; in Messina, im hause des Pompeius; II, 1; im hause des Lepidus zu Rom: II, 2; auf einer strasse in Rom: II, 4; in der nähe von Misenum: II, 6; an bord der galeere des Pompeius: II, 7; auf einer ebene in Syrien: III, 1; in einem zimmer im hause des Antonius, zu Athen: III, 4, 5; im lager des Antonius bei Actium: III, 7; in einer ebene bei Actium: III, 8—10; im lager Caesar's in Ägypten: III, 12; in Caesar's lager vor Alexandrien: IV, 1, 6, 9; V, 1; vor dem palast der Cleopatra: IV, 3; im lager des Antonius vor Alexandrien: IV, 5; auf dem kampfplatz zwischen den beiden lagern: IV, 7, 8, 10—12. Demnach setzt sich, wie Rosbund richtig bemerkt, bei Shakespeare jeder akt aus mehreren scenen zusammen, während bei Dryden jeder act nur eine scene hat. Dryden weicht dadurch,

dass er der sceneneinteilung einen ortswechsel zu grunde legt, von dem gebrauche der Franzosen ab, die eine neue scene mit dem auftreten anderer personen beginnen.

Es ist nicht meine aufgabe, hier näher auf die frage einzugehen, ob die forderung der einheit des ortes und der zeit berechtigt ist oder nicht. Ich verweise diesbezüglich auf Lessing: Hamb. Dramat. Stück 76, 81, 82, 101—104 und A. W. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, herausgegeben von E. Bökking.

Strenger noch, als er es in der vorrede zu »Troilus and Cressida« verlangte, hat Dryden die einheit der handlung gewahrt. Dort hatte er der haupthandlung eines dramas untergeordnete handlungen zugelassen, da sie uns »the Pleasure of Variety« verschaffen. Solche unterhandlungen finden sich in »All for Love« nicht. In jeder scene handelt es sich um das geschick des Antonius und der Cleopatra. Anders ist dies in Shakespeare's »Antony and Cleopatra« der fall. Abgesehen von der kleinen Enobarbus-Episode (IV, 6 und 9) haben wir eine zweite handlung durch das auftreten des Pompeius, das mit dem geschick des Antonius in nur sehr losem zusammenhang steht. Die einführung des Pompeius diente Shakespeare wohl hauptsächlich dazu, einen grund für die zurückberufung des Antonius nach Rom zu haben.

Wenn wir nun zu den einzelnen scenen der Drydenschen bearbeitung die entsprechenden scenen des Shakespeare'schen stückes zum vergleich heranziehen wollen, so ist die bemerkung vorauszuschicken, dass wir, da es sich um eine sehr freie bearbeitung handelt, natürlich nicht sich so genau entsprechende scenen finden werden, wie dies im »Tempest« und in »Troilus and Cressida« der fall ist.

Akt I. Die erzählung des Serapion von den wundern und zeichen, die sich im lande Ägypten zugetragen haben, und von der wunderbaren erscheinung, die er in der verflossenen nacht im säulengange des Isistempels gehabt hat, findet

in »Antony and Cleopatra« keine direkte parallelstelle. Wohl geschieht auch hier ein zeichen, das den nahen untergang des Antonius verkündet: es ist die 3. scene des IV. aktes, wo die soldaten des Antonius unter der erde hoboenklänge hören als ein zeichen, dass gott Herkules, der Mark Anton geliebt hat, ihn jetzt verlässt. Diese scene aber kann ja Dryden nicht vorgeschwebt haben, und so müssen wir diese stelle bei Dryden als seine eigene erfindung bezeichnen. Dass vielleicht die erscheinungen im »Julius Caesar« auf Dryden eingewirkt haben könnten, ist sehr wohl möglich, nicht aber nachzuweisen, da sich direkte anklänge an jene stellen bei Dryden nicht finden.

Dass Dryden mit den von Rosbund[1]) angeführten drei stellen — es sind worte, die in dem nun folgenden gespräch zwischen Alexas und Serapion ersterer an den priester richtet —:

»And, dream'd you this? or, did invent the Story,
»To frighten our Aegyptian Boys withal,
»And train 'em up betimes in fear of Priesthood?«
(Dr. p. 200),

ferner:

»A foolish Dream,
»Bred from the Fumes of indigested Feasts,
»And holy Luxury« (Dr. p. 200)

und schliesslich:

»How frightfully the holy Coward stares!
»As if not yet recover'd of th'Assault,
»When all his Gods, and, what's more dear to him,
»His Offring's were at stake« (Dr. p. 262),

den priesterstand seiner zeit hat verächtlich machen wollen, scheint mir nicht allein zu gesucht, sondern überhaupt unmöglich zu sein. Dass bei der allgemein ein-

[1]) a. a. o. p. 44.

gerissenen demoralisierung die geistlichkeit nur geringes ansehen genoss und vielfach angriffe zu erdulden hatte, ist zweifellos der fall gewesen; das geht z. b., wie Rosbund selbst zeigt, aus »Troilus and Cressida« hervor. Aber diese drei stellen können nicht zu solchen angriffen gerechnet werden. Denn Dryden selbst stellt ja Serapion als einen rechtschaffenen mann und treuen untertan seiner königin hin, und den Alexas, der diese worte spricht, als einen schurken. Wenn nun Dryden einen schurken ausfälle gegen einen ehrsamen priester machen lässt, so kann er damit doch nur bezwecken, dass der zuschauer für Serapion partei ergreife, die worte des Alexas aber für nicht gerechtfertigt halte. So, meine ich, ist es denn nicht richtig, wenn man diese drei stellen als spuren einer feindlichen stimmung gegen die priester bezeichnet. — — Dieses gespräch nun zwischen Serapion und Alexas bildet die exposition des stückes: es giebt uns in kurzen zügen das wieder, was sich seit der ankunft des Antonius in Ägypten zugetragen hat, und zeigt uns den jetzigen standpunkt der dinge. Es führt uns also das vor, was in Shakespeare's »Antony and Cleopatra« die akte I, II, III und IV, 1 getan haben. — Der anklage der Cleopatra, die Ventidius dem Alexas gegenüber erhebt, und die auch zu gleicher zeit eine leise anklage des Antonius ist, stehen in »Antony and Cleopatra« die 1. scene des I. aktes und die 4. scene desselben aktes parallel. In I, 1, v. 1—9 und v. 56—62 erheben Philo und Demetrius wie Ventidius, bei Dryden feldherren des Antonius, anklagen gegen diesen und gegen Cleopatra; in I, 4, v. 1—33 und v. 55—70 tut es Caesar. Diese entsprechenden stellen bei Shakespeare und bei Dryden haben inhaltlich viele ähnlichkeit mit einander, nur dass bei Shakespeare die worte viel stärker wirken, viel kräftiger sind als bei Dryden.

Akt II, p. 217 finden wir bei Dryden einige verse, die sich ganz eng an Shakespeare akt IV, scene 1, v. 4—6 anlehnen. Bei Dryden lauten sie:

Vent.: »I heard you challeng'd him.«
Ant.: »I did, Ventidius.
»What think'st thou was his Answer? 'Twas so tame,
»He said he had more Ways than one to die.«

Bei Shakespeare lässt Caesar dem Antonius auf seine forderung antworten:

»Let the old ruffian know.
»I have many other ways to die, meantime
»Laugh at his challenge.« — —

p. 220—226 in »All for Love« entsprechen bei Shakespeare akt III, sc. 13, v. 105—194. Dort klagt in dieser scene Antonius die Cleopatra an, sie habe ihre liebe schon vorher dem Octavius Caesar geschenkt, wegen einer hure also habe er seine pflichten gegen Fulvia und Octavia vernachlässigt; sie habe den krieg mit Caesar heraufbeschworen und durch ihre schuld habe er die schlacht bei Actium verloren. Darauf versichert Cleopatra den Antonius ihrer liebe, dieser gibt nach, und die einigkeit ist wieder hergestellt. Voll unwillen wendet sich Ventidius von seinem feldherrn ab. — Ähnlich die handlung in »Antony and Cleopatra«. Wegen der buhldirne des Caesar habe er, Antonius, der erzeugung echten stammes vom kleinod aller frauen in Rom entsagt. Auch hier lässt sich Antonius alsbald durch die erneute liebeserklärung der Cleopatra beschwichtigen. Hier ist es Enobarbus, der seinen herrn verlässt und zu Caesar übergeht.

Der anfang des III. aktes bei Dryden, p. 227 und 228, entspricht der 8. scene des IV. aktes in »Antony and Cleopatra«: die aus der schlacht siegreich heimkehrenden krieger werden von Cleopatra feierlich empfangen. — — Auf p. 232 gibt uns Antonius die schilderung von seinem ersten zusammentreffen mit Cleopatra auf dem Cydnosflusse, die mit der schilderung, die uns Enobarbus bei Shakespeare (II, 2, v. 195—222) von diesem ereignis ent-

wirft, die grösste ähnlichkeit hat, bisweilen sogar wörtlich mit derselben übereinstimmt. — Die scene, wo Cleopatra sich über die persönlichkeit ihrer rivalin, der Octavia, von einem boten auskunft erteilen lässt (bei Shakespeare akt III, sc. 3), ist in »All for Love« auf ein paar zeilen beschränkt worden. Hier ist es der eunuch der königin, der soeben Octavia flüchtig gesehen hat, dort berichtet uns der Bote, dass er sie in Rom, von Octavius Caesar und Antonius geführt, habe beobachten können.

Im V. Akt erinnert die stelle, wo Alexas dem Antonius die erdichtete nachricht vom tode der Cleopatra bringt (Dryden p. 266 und 267) recht lebhaft an die 14. scene des IV. aktes, v. 23—34 in »Antony and Cleopatra«, wo ebenfalls der eunuch der königin von ihrem selbstmord berichtet. Auch die folgenden scenen, die die verzweiflung des Antonius, seinen entschluss zu sterben, seine bitte an Ventidius, ihn zu töten, dann den tod beider selbst darstellen (Dryden p. 267—270) haben grosse ähnlichkeit mit der entsprechenden scene bei Shakespeare (akt IV, sc. 14). Der abschied der Cleopatra von dem sterbenden Antonius, bei Dryden p. 270—272, entspricht der darstellung in »Antony and Cleopatra« ziemlich genau (akt IV, sc. 15); ebenso die scene, in der auch sie und ihre beiden vertrauten, Charmion und Iras, sich den tod geben (Dryden p. 272—274; — Shakespeare akt V, sc. 2, v. 278—325). — In »Antony and Cleopatra« ist es Caesar, der am schlusse des stückes worte der trauer und des schmerzes über den leichen der beiden helden des dramas spricht; in »All for Love« tritt an seine stelle der greise Isispriester Serapion.

Dryden's änderungen der handlung.

Es wäre vielleicht richtiger, dem kapitel über die änderungen der handlung ein solches über die änderungen in der charakterzeichnung vorauszuschicken. Denn aus den charakteren heraus entwickelt sich die handlung.

Und so liesse sich aus der verschiedenheit der charaktere in beiden stücken auch manchmal ihre verschiedene handlungsweise erklären. Weil aber das Dryden'sche drama nicht allzu bekannt ist, müsste ich, um verständlich zu sein, bei meinen betrachtungen über die änderungen der charakterzeichnung gleichzeitig die änderungen der handlung mit in betracht ziehen. Es wird aber praktisch unzweifelhaft besser sein, diese beiden kapitel zu trennen. Deswegen möchte ich sie umstellen und zuerst die handlung und dann erst die charaktere behandeln.

Die handlung in »All for Love« ist viel ruhiger und weniger kompliziert als bei Shakespeare. Das liegt einerseits an der forderung der einheit des ortes und der zeit selbst, andererseits an der aus dieser forderung resultierenden verminderung der personenzahl. Caesar mit seinen anhängern konnte unmöglich im stücke als hauptperson mit auftreten. Ein dritter grund für die grössere einfachheit der handlung bei Dryden — und dies ist der hauptgrund, auf den schon im vorigen kapitel hingewiesen wurde — liegt eben darin, dass »All for Love« nur einen teil dessen behandelt, behandeln konnte, was Shakespeare uns in »Antony and Cleopatra« vorführt. So fiel auch ein auftreten des Cn. Pompeius schon von selbst. Nur Antonius und Cleopatra mit ihren anhängern treten auf. Und auch die freunde des Antonius sind von neun bei Shakespeare auf zwei bei Dryden beschränkt worden. Neu eingeführt sind Serapion, der Isispriester, ein zweiter priester, Myris, und die beiden kleinen kinder des Antonius und der Octavia, Agrippina und Antonia. Diese vier personen spielen im stücke aber nur ganz untergeordnete rollen.

Wir gehen bei der feststellung der änderungen der handlung in »All for Love« die einzelnen akte der reihe nach durch.

Akt I. Dryden lässt den über die niederlage von Aktium verzweifelten Antonius sich für mehrere tage

gänzlich von dem verkehr mit seinen freunden fernhalten, ja selbst seine geliebte, die Cleopatra, will er nicht sehen:

Myr.: »Why then does Antony dream out his Hours,
»And tempts not Fortune for a noble Day,
»Which might redeem, what Actium lost?« (p. 201)

und

Serap.: »'Tis strange that Antony, for some days past,
»Has not behold the Face of Cleopatra;
»But here, in Isis' Temple, lives rêtir'd,
»And makes his Heart a Prey to black Despair«
(p. 201).

Bei Shakespeare ist Antonius nach der verlorenen schlacht mehr wütend als verzweifelt, er rast gegen Cleopatra, die ihn, wie er glaubt, verraten habe. Die tränen der königin aber bezwingen ihn sofort, er wirft sich ihr wieder in die arme und alles ist, wie es vorher war. Davon, dass sich Antonius für einige tage von der aussenwelt absperrt, ist hier keine rede.

Ganz neu und von Dryden selbst erfunden ist die scene zwischen Antonius und Ventidius. Bei Shakespeare findet sich eine ähnliche scene nicht. Ventidius spielt in »Antony and Cleopatra« überhaupt nur eine untergeordnete rolle, während er in »All for Love« sehr in den vordergrund tritt. Hier vertritt er, sozusagen, sowohl den Shakespeare'schen Enobarbus als auch den Eros und Ventidius. Dryden rechnet diese scene zwischen Antonius und Ventidius zu dem besten, was er in dieser art geschrieben habe; er sagt darüber recht selbstgefällig am schlusse seiner »preface« . . . . I prefer the Scene betwixt Antony and Ventidius in the first Act, to any thing which I have written in this Kind. Und in der tat ist diese scene auch herzergreifend. Dem greisen helden will es fast das herz brechen, als er seinen herrn, der einst der edelste und tapferste der Römer war, in dieses verderben und elend geraten sieht. Er will und

muss ihn retten. Es kostet einen harten kampf, Antonius zu bewegen, das unwürdige joch abzuschütteln. Aber es gelingt. Verlassen will er die Cleopatra und an der spitze seines heeres sich dem feinde entgegenwerfen. — Die ausführung der scene ist als gelungen zu betrachten, wenn auch einige stellen zu weichlich, eines helden wie Ventidius unwürdig sind. Aber die ganze anstrengung und mühe hat keinen zweck, sie ist völlig überflüssig: denn schon im nächsten akt lässt sich Antonius wieder von Cleopatra bewegen, in Alexandrien zu bleiben.

Akt II. Hatte Dryden diese eben erwähnte scene, in der Ventidius den Antonius zu kämpfen bewegt, selbst erfunden, so musste er auch eine scene, in der Antonius zum bleiben veranlasst wird, auch selbst hinzudichten. Er fand also für die scene, in der Alexas dem Antonius und seinen mannen geschenke anbietet, bei Shakespeare kein vorbild.

Die handlung in dieser scene ist recht trivial. Es handelt sich für Alexas darum, eine zusammenkunft zwischen seiner herrin und ihrem Antonius zu stande zu bringen. Um dies zu bewerkstelligen, hat er eine menge geschenke mitgebracht, die er im namen der Cleopatra an die führer des heeres zur erinnerung an die schönen in Ägypten verlebten stunden verteilt. Nicht Antonius allein erhält ein geschenk, nein, auch seine feldherren, sonst wäre die sache ja auffällig gewesen. Alle geschenke sind schön und gut, nur das des Antonius nicht. Er kann sein mit roten herzen verziertes goldenes armband nicht auf- und zumachen. Das verstände auch nur Cleopatra, meint Alexas; die könne ihm ja einmal zeigen, wie es gemacht werde; er werde sie sofort holen lassen. Schon kommt Cleopatra und die unterredung kann beginnen. — — Recht wahrscheinlich und natürlich klingt das ganze gerade nicht. Von dem mechanismus des armbandes also hängt es ab, dass die weitere verwickelung

im drama überhaupt zu stande kommt. Ein recht dünner faden, an dem das ganze hängt!

Akt III. Nach der siegesfeier am anfang des aktes tritt Ventidius auf, um noch einmal den versuch zu machen, seinen herrn vom nahen verderben zu retten. Auch von diesem versuch finden wir bei Shakespeare nichts. Er ist Dryden's eigene erfindung. — Dass es in bezug auf die wirkung des stückes ein grosses wagnis war, die Octavia in Alexandrien in einer langen unterredung mit Antonius und dann mit Cleopatra auftreten zu lassen, sah Dryden selbst ein. In seiner »preface« schreibt er darüber: The greatest Error in the Contrivance seems to be in the Person of Octavia: For though I might use the Privilege of a Poet, to introduce her in Alexandria, yet I had not enough consider'd, that the Compassion she moved to herself and Children was destructive to that which I reserv'd for Antony and Cleopatra; whose mutual Love being founded upon Vice, must lessen the Favour of the Audience to them, when Virtue and Innocence were oppress'd by it. And, though I justified Antony in some measure, by making Octavia's Departure to proceed wholly from herself; yet the force of the first Machine still remain'd; and the dividing of Pity, like the cutting of a River into many Channels, abated the strength of the natural Stream. But this is an Objection which none of my Criticks have urg'd against me; and therefore I might have let it pass, if I could have resolv'd to have been partial to myself. The Faults my Enemies have found, are rather Cavils, concerning little, and not essential Decencies; which a Master of the Ceremonies may decide betwixt us. The French Poets, I confess, are strict observers of these Punctilios: They would not, for Example, have suffer'd Cleopatra and Octavia to have met; or if they had met, there must only have pass'd betwixt them some cold Civilities, but no eagerness of Repartee, for fear of

offending against the Greatness of their Characters, and the Modesty of their Sex. This Objection I foresaw, and at the same time contemned: For I judg'd it both natural and probable, that Octavia, proud of her new gain'd Conquest, would search out Cleopatra to triumph over her; and that Cleopatra thus attack'd, was not of a Spirit to shun the Encounter; And 'tis not unlikely, that two exasperated Rivals should use such Satire as I have put into their Mouths; for after all, though the one were a Roman, and the other a Queen, they were both Women. — Bis auf einen punkt ist Dryden's hier ausgesprochene ansicht zweiffellos richtig. Man könnte nämlich über die scene zwischen Cleopatra und Octavia doch anderer ansicht sein, als Dryden selbst. Es wirkt in der tat weder tragisch noch ästhetisch, wenn sich zwei frauen, zumal die eine königin, die andere eine vornehme Römerin ist, mit ausdrücken traktieren, die doch im grunde genommen recht niedrig und gemein sind. Wenn man allerdings der meinung ist wie Dryden, — viele werden diese ansicht wohl kaum teilen — dass zwei eifersüchtige frauen ihre stellung und würde so weit vergessen und sich zu solchen ausdrücken hinreissen lassen könnten, dann wäre es doch immerhin besser, solche scenen nicht auf die bühne zu bringen; schön wirken sie jedenfalls nicht.

Abgesehen hiervon ist meiner ansicht nach die ganze voraussetzung zu dieser scene recht schwach. Es ist doch wohl etwas unnatürlich, wenn sich Octavia mit ihren beiden kleinen kindern, vielleicht mit hilfe des Ventidius, durch die feindlichen wachen hindurchschleicht und, nur von zwei freunden, Ventidius und Dolabella, umgeben, mitten ins feindliche lager zu begeben wagt. Mag das auch immerhin noch angehen, so ist es doch unmöglich anzunehmen, dass die vor eifersucht rasende Cleopatra, die von der anwesenheit ihrer nebenbuhlerin in Alexandrien weiss, diese ganz ruhig längere zeit dort

bleiben lässt, ohne auch nur den geringsten versuch zu machen, sie aus Alexandrien wieder zu entfernen.

Akt IV. Das verhältnis dieses aktes zum dritten ist dasselbe, wie das des II. zum I. Der IV. akt hat das gute, was der III. geschaffen hat, wieder umzustossen: er muss den vertrag zwischen Octavia und Antonius wieder auflösen. Da von einem solchen vertrag bei Shakespeare nicht die rede war, so werden wir dort auch wiederum nichts entsprechendes für den IV. akt von »All for Love« finden. Nur eine parallelstelle könnte man eventuell anführen: in der zweiten scene des V. aktes von »Antony and Cleopatra« erfahren wir von vers 70—110 und 196—205, dass Dolabella die Cleopatra liebt. Dasselbe zeigt uns bei Dryden die lange scene zwischen Cleopatra und Dolabella p. 245—248. Sonst ist alles neu. Dieser akt ist eine zusammensetzung von intriguen und diplomatischen kniffen. Das ende dieses aufzuges stellt dann natürlich wieder den sieg der Cleopatra über ihre gegner dar. Es ist allerdings kein vollständiger sieg. Denn, was sie hat erreichen wollen, eine versöhnung zwischen Antonius und ihr, ist nicht zustande gekommen. Wohl aber ist Dolabella verbannt, und Octavia hat ihren gatten für immer verlassen. Antonius ist allein in Alexandrien zurückgeblieben. Daraus nun, dass Cleopatra dies alles nicht für einen sieg hält, entspringt die katastrophe. Wie leicht hätte sie den am ende des aktes schon zerknirschten Antonius wieder in ihr netz locken können! Aber sie glaubt nicht mehr daran. Und so geht sie denn nicht selbst zu ihrer verteidigung zu Antonius, sondern überlässt diese dem Alexas, der dann die sache gründlich verfährt. — — Mit diesem IV. akte entfernt sich Dryden am weitesten von seinem vorbilde. Wenn wir uns das verhältnis beider dramen zu einander graphisch darstellen wollten, so hätten wir uns Shakespeare's »Antony and Cleopatra« als eine gegebene wagerechte gerade zu denken, Dryden's »All

for Love« als eine gerade linie, die, nicht mit dem gleichen anfangspunkt der gegebenen linie beginnend, sich von dieser immer mehr entfernt, bis sie hier mit dem IV. akte ihren höhepunkt erreicht hat; von hier ab eilt sie, steiler als sie sich entfernt hat, dem endpunkte der gegebenen linie zu.

Akt V. In »Antony and Cleopatra« bringt der eunuch der Cleopatra, Mardian, dem Antonius im auftrage seiner herrin die fingierte nachricht von ihrem selbstmord. Bei Dryden weiss Cleopatra nichts davon, dass Alexas dem Antonius erzählt, sie habe sich aus verzweiflung selbst den tod gegeben. Sie selbst sagt zu ihrem sterbenden geliebten (p. 271):

»Unknown to me Alexas feign'd my Death«.

Diese änderung, die auf den ersten blick einschneidend zu sein scheint, ist in wirklichkeit für den gang der handlung im stücke ohne irgend welche bedeutung. Verschiedener ansicht könnte man allerdings sein über die frage, weshalb Dryden diese änderung vorgenommen hat. Nicht richtig würde es meiner ansicht nach sein, anzunehmen, Dryden's änderung sei seinem wunsche entsprungen, die handlung etwas anders zu gestalten, als er sie bei Shakespeare vorgefunden hatte. Falsch würde mir auch die annahme scheinen, Dryden habe diese version gemacht, weil er sie an und für sich für besser gehalten habe, als Shakespeare's darstellung. Ich glaube vielmehr, einen tieferen grund annehmen zu müssen. Schon zweimal war es der Cleopatra gelungen, durch ihre listen und künste sich den Antonius zurückzuerobern. Hätte nun Dryden die sache so dargestellt, wie er sie bei Shakespeare vorfand, dann hätte in dem stücke Cleopatra zum dritten male mit einer list versucht, ihren Antonius wieder an sich zu fesseln. Das mochte Dryden selbst wohl etwas viel erscheinen. Deshalb änderte er und liess den verhängnisvollen gedanken, dem Antonius den selbstmord der

königin vorzuheucheln, nicht in Cleopatra, sondern in Alexas entstehen. Diese änderung ist in der tat als gelungen zu bezeichnen. Für Dryden's stück würde die ursprüngliche darstellung weniger passen als seine version. Natürlich musste nun Dryden die vorhergehenden ereignisse etwas für diese änderung zurechtstutzen. Bei Shakespeare hofft Cleopatra durch übersendung der falschen nachricht den Antonius zurückzugewinnen. Bei Dryden muss sie alle hoffnung auf rettung aufgegeben haben. Auch muss Alexas bei Cleopatra in ungnade fallen. Denn sonst hätte sie, die an einen erfolg nicht mehr glaubt, nicht geduldet, dass Alexas dem rasenden Antonius gegenübertritt und nutzlos sein leben aufs spiel setzt. Auch muss Alexas später für seine eigenmächtige handlung bestraft werden. Hier hat nun Dryden einen kunstgriff angewandt. Antonius, Ventidius, Cleopatra und ihre beiden vertrauten, Charmion und Iras, lebten nicht mehr; es war also niemand vorhanden, der die tat des Alexas, die erfundene nachricht vom tode der Cleopatra, hätte verraten können. Und Alexas selbst würde sich wohl gehütet haben, seine tat einzugestehen, nachdem er all das unheil gesehen, das er durch sie angerichtet hatte. Er wäre also, da niemand um seine handlungsweise wusste, straflos ausgegangen. Das hat nun Dryden auf folgende weise geändert. Als Alexas die verhängnisvolle nachricht dem Antonius überbracht hat, und als er sieht, welche wirkung sie auf diesen ausübt, dass sie ihn der verzweiflung nahe bringt, da glaubt er doch noch einen augenblick an einen guten ausgang:

»Good! the Joy to find
»She's yet alive, compleats the Reconcilement.
»I've sav'd myself and her«. (p. 267.)
»But, oh! the Romans!«

fügt er gleich hinzu. Die Römer stehen vor den toren und können jeden augenblick in die stadt eindringen.

Dann wird man ihn, den abgefeimtesten aller gauner, der ein bündnis zwischen Caesar und Antonius durch seine künste zu vereiteln gewusst hat, sicherlich als einen der ersten bestrafen. Da wird ihm nichts helfen. Nur ein ausweg bleibt ihm noch: die tore der stadt dem Caesar zu öffnen; für diesen liebesdienst kann er vielleicht auf begnadigung hoffen. Bei der ausführung seines vorhabens aber wird er überrascht und als verräter festgenommen. Seine bestrafung wird nicht ausbleiben. Darüber ist der zuschauer keinen augenblick im zweifel. Trotzdem aber wird er nicht völlig befriedigt sein. Denn Alexas wird nicht, wie erwartet, deswegen bestraft, weil er den selbstmord des Antonius und der Cleopatra verschuldet hat, sondern weil er die stadt verraten hat.

Wenn wir nun am schluss dieses kapitels die ganze handlung des Dryden'schen stückes mit der ganzen handlung des Shakespeare'schen stückes vergleichen wollen, so ist das resultat dieses: »Antony and Cleopatra« führt uns die ganze geschichte des unterganges des helden vor, wie er mit jedem schritt dem verderben näher kommt. »All for Love or the World well Lost« zeigt uns nur, wie auch die letzten mittel, durch die man Antonius zu retten versucht, fehlschlagen. So hat Dryden, wie Delius [1]) treffend bemerkt, aus dem ganzen gewaltigen römerdrama Shakespeare's eine blosse liebestragödie ge macht. Shakespeare stellte uns in kraftvollen zügen den untergang des ägyptischen reiches, mit dem Antonius fallen muss, dar, während Dryden uns vorführt, weshalb und wie ein liebespaar, Antonius und Cleopatra genannt, in den tod geht. Markig ist dort, weichlich hier die handlung. Und wie die handlung, so auch die charaktere, zu denen wir uns jetzt wenden.

[1]) Delius a. a. o. p. 23.

Charakterzeichnung.

Eine in die augen fallende änderung, die Dryden in der charakterzeichnung vorgenommen hat, kann man nicht als glücklich bezeichnen. Während nämlich bei Shakespeare nur die charaktere des Antonius und der Cleopatra bis in die kleinsten details hinein ausgeführt worden sind, die nebenpersonen aber weit zurücktreten und nur insoweit genauer gezeichnet sind, als durchaus notwendig ist, hat Dryden auch auf die charakterzeichnung dieser nebenpersonen grosse sorgfalt verwendet. Dadurch aber treten sie zu sehr in den vordergrund. Es wird dem zuschauer zu schwer, sich die einzelnen charakterzüge genau zu merken, er kann sie nicht auseinander halten und verwechselt sie. Das verständnis des stückes wird dadurch beträchtlich erschwert. — Noch ein anderer grund spricht gegen Dryden's änderung. Dadurch, dass wir die nebenpersonen näher kennen lernen, gewinnen sie für uns an interesse, während das interesse, das wir für die hauptcharaktere haben, in demselben masse abnimmt. Von unserem mitleid und unserer furcht für die hauptpersonen, für die helden des stückes geht dadurch allzuviel auf die nebenpersonen über. Eine feinheit Shakespeare's ist es, wenn er Eros, den Antonius bittet, ihn zu töten, und der sich dann selbst in's schwert stürzt, durch das ganze stück hindurch nur fünfmal in ganz nebensächlichen rollen auftreten lässt. Wir haben mitleid auch mit ihm, der sich lieber selbst den tod gibt, als seinen herrn tötet, wie viel gewaltiger aber ist das mitleid, das wir für Antonius haben! — Ventidius, der in »All for Love« den Shakespeare'schen Eros vertritt, ist uns von anfang des stückes an bekannt; er ist der »gute geist« des Antonius und weicht nicht von seiner seite. Daher ist für uns sein tod schmerzlicher als der des Eros, fast ebenso schmerzlich wie der tod des Antonius selbst. Das darf nicht sein; die tragische wirkung muss sich so viel als möglich auf

den helden konzentrieren. — Denselben fehler, also eine ablenkung unseres mitleids von dem helden auf andere personen, hat Dryden auch dadurch begangen, dass er im III. akte die Octavia auftreten liess. Wir haben schon p. 61 gesehen, wie Dryden selbst darüber dachte, und dass er es selbst als einen fehler empfand. Wir können seine worte nur völlig unterschreiben.

Was nun die charakterzeichnung im einzelnen betrifft, so ist Dryden in bezug auf die hauptpersonen, Antonius und Cleopatra, nicht besonders von seinem vorbilde abgewichen. Nur sind sie noch mehr von der leidenschaft beherrscht als bei Shakespeare. Daraus resultiert der ganze unterschied.

Antonius. Die hervorstechendste eigenschaft des Antonius ist seine energielosigkeit, sein wankelmut. Diese eigenschaft tritt bei Dryden noch weit mehr hervor als bei Shakespeare. Zweimal schon ist er auf dem wege, Cleopatra zu verlassen, aber er kehrt sofort wieder um; er kann ihren reizen nicht widerstehen. Er, der einst der tapferste Römer war, dessen edle augen über kriegesreihen und legionen glühten, so wie der erzne Mars, er, dessen heldenherz im gewühl der schlachten sonst die spangen seiner brust gesprengt, er, »die dritte säule des weltalls«, ist umgewandelt zum energielosen spielzeug, zum narren einer buhlerin. Aus dem rauhen krieger, dem stahlharten helden ist ein weiches weib geworden, den eine jede träne rührt. Bei Dryden tritt diese weichheit des gemütes noch weit mehr in den vordergrund als bei Shakespeare. Von ihr zeugt so recht der monolog des Antonius im I. akt. So niedergeschlagen und verzweifelt tritt er uns bei Shakespeare doch nie entgegen. Ein funke mut und hoffnung glüht hier doch noch immer in ihm und treibt ihn an zu neuer tat. Immer noch fühlt er die kraft in sich, den verhängnisvollen lauf der dinge hemmen zu können. Dieses selbstvertrauen fehlt dem Dryden'schen Antonius völlig. Nur einmal rafft er sich

zu einer selbständigen handlung auf: ohne hilfe der truppen des Ventidius wagt er eine schlacht mit Caesar (zwischen akt II und III). — Das verhältnis des Antonius zu Cleopatra und Octavia ist in beiden stücken gleichartig dargestellt. Glühende liebe verbindet ihn mit Cleopatra, während ihn an Octavia die hochachtung vor ihrem charakter fesselt. So muss natürlich das verhältnis sein, wenn es erklärlich sein soll, dass Antonius seine gattin verstösst. Liebe darf er für sie nicht verspüren.

Cleopatra ist dasselbe mit äusseren reizen von der natur in ausgiebigster weise ausgestattete, verführerische, feurige weib wie bei Shakespeare. Ein Caesar und Cn. Pompeius haben ihr zu füssen gelegen. Sie ist sich ihrer macht sehr wohl bewusst und weiss sie auszunutzen: daher ihr stolz. Wirklich aufrichtige liebe ist es, die sie mit Antonius verbindet. Doch tritt bei Dryden die sinnliche lust weit mehr hervor als bei Shakespeare; von edleren tieferen regungen finden wir fast gar nichts mehr. [Freilich ist die Dryden'sche bearbeitung freier von anstössigkeiten und obscönitäten als Shakespeare's tragödie; man muss aber in betracht ziehen, dass zu Shakespeare's zeit der begriff von anstand ein anderer war als zu Dryden's zeit.] — Glühend ist ihr hass gegen Octavia, die gattin ihres geliebten. Die scene im III. akt, wo sich die beiden frauen begegnen, legt zeugnis davon ab. Cleopatra will lieber ihren Antonius tot, als in den armen ihrer rivalin sehen:

»Oh! tis better far to have him thus,
»Than see him in her Arms.« (p. 273.)

Dass sie auch den Ventidius hasst, ist nur natürlich. Ist er doch hauptsächlich derjenige, der ihr ihren Antonius rauben und ihrer feindin, der Octavia, wieder zuführen will. — Wenn Cleopatra dem sterbenden Antonius über ihr verhältnis zu Dolabella mit folgenden worten auskunft gibt: er sei von ihr »Scarce esteem'd before he lov'd;

but hated now«, so ist damit allerdings nicht gesagt, dass sie überhaupt keine liebe für ihn verspürt habe. Es ist aber auch andererseits nicht nötig, ein solches verhältnis zwischen beiden anzunehmen: Cleopatra wird in der betreffenden scene ihre liebe zu Dolabella nur erheuchelt haben, um eben Antonius eifersüchtig zu machen, wie Alexas es ihr vorgeschlagen hatte.

Ventidius ist der vertreter des echten, unverderbten römertums. Eine vortreffliche charakteristik von ihm gibt uns Alexas im I. akt, p. 202:

»A braver Roman never drew a Sword.
»Firm to his Prince; but, as a Friend, not Slave,
»He ne'er was of his Pleasures; but presides
»O'er all his cooler Hours, and Morning Counsels:
»In short, the Plainness, Fierceness, rugged Virtue
»Of an old true-stampt Roman lives in him.«

Da es ein feind des Ventidius ist, der ihm diese anerkennung zollt, so müssen seine worte wahr sein. Frei von den lastern und fehlern seines herrn, sucht er diesen mit allen ihm zu gebote stehenden mitteln auf den rechten weg zurückzuführen und so vom verderben zu retten. So gross ist die liebe zu seinem herrn, dass er diesen nicht überleben mag. Er gibt sich lieber vorher selbst den tod. — Meiner ansicht nach hat sich Dryden bei diesem charakter einer kleinen verzeichnung schuldig gemacht. »A braver Roman never drew a Sword«, hatte Alexas gesagt. Ein mann also ist Ventidius, der im kampfe ergraut ist, der keine gefahren kennt, der nie gezittert noch gebebt hat, der so oft dem tode mutig in's auge geschaut hat. Und nun sehe man über dieses greise heldenantlitz eines Ventidius, der 40 jahre hindurch nicht geweint hat, die tränen fliessen deswegen, weil Antonius ihn auffordert, sich zu entfernen (akt I). Auch Shakespeare hat manchmal die römer weinen lassen, aber dann war doch ein wirklicher grund dazu vorhanden. Dryden

hat meiner meinung nach hierdurch einen kleinen fehler in der charakterzeichnung des Ventidius gemacht.

Octavia soll ein gegenstück zu Cleopatra sein. Sie ist arm an äusseren reizen, wenngleich sie auch nicht gerade hässlich ist. Ihr fehlt es an dem feuer, der leidenschaft einer Cleopatra, der sie aber an tugendhaftigkeit weit überlegen ist. So vermag sie denn auch mit ihrer ruhe und würde den leichten Antonius nicht an sich zu fesseln. Hinzu kommt, dass das verhältnis zwischen beiden nicht auf liebe, sondern nur auf gegenseitiger achtung basiert. Wenn also Octavia nach Alexandrien gekommen ist, um Antonius zu retten, so ist es nicht aus liebe geschehen, sondern nur aus pflicht, nur weil sie nach dem gesetz die gattin des Antonius ist. So kann sie diesen auch nicht durch liebe zurückgewinnen, sie muss es dadurch versuchen, dass sie sein mitleid erregt. Deswegen hat sie auch ihre beiden kleinen kinder mitgebracht. Alexas giebt der Cleopatra auf ihre frage nach dem charakter der Octavia folgende treffende antwort:

»She's indeed a very Miracle«

und

»A Miracle,
»I mean of Goodness; for in Beauty, Madam,
»You make all Wonders cease.« (p. 239.)

Man muss anerkennen, dass Dryden es meisterhaft verstanden hat, den charakter der Octavia uns während ihres doch immerhin recht kurzen auftretens ganz klar und deutlich vor augen zu führen.

Alexas [Alexis in Dryden's personenverzeichnis am anfang des stückes ist wohl nur ein druckfehler, da im drama selbst immer Alexas steht] ist der eunuch der Cleopatra. Er entspricht sowohl dem Shakespeare'schen Mardian als auch dem Alexas. Diese spielen aber in

»Antony and Cleopatra« eine weit untergeordnetere rolle als Alexas in »All for Love«. Hier ist er der eigentliche intriguenspinner, ein abgefeimter gauner, der immer neue kniffe bei der hand hat, um für seine herrin und somit auch für sich etwas zu gewinnen. Dabei ist ihm denn nichts heilig. So macht er nach der letzten unglücklichen schlacht des Antonius gegen Caesar der Cleopatra den vorschlag, sie möge ihren bisherigen geliebten verlassen und sich dem sieger anvertrauen, worauf Cleopatra aber nicht eingeht. Auch trägt er kein bedenken, um sich selbst zu retten, sich zum verräter zu machen: er öffnet dem feinde die tore der stadt. Dass er damit zugleich seine herrin preisgibt, weiss der treulose geselle wohl, macht sich aber darüber keine gewissensbisse. Aus diesen angeführten schandtaten spricht zugleich seine hinterlistigkeit, sein egoismus und seine feigheit. Allen diesen schlechten charaktereigenschaften steht auch nicht eine gute zur seite. So sieht denn der zuschauer am ende des V. aktes mit freuden, dass dieser schuft seiner wohlverdienten strafe entgegengeht.

Dolabella, den wir noch mit einigen worten charakterisieren wollen, ist bei Shakespeare ein freund Caesar's, den dieser zur bewachung der Cleopatra in Alexandrien zurücklässt, und der dann aus liebe zu Cleopatra ihr verrät, dass Caesar sie im triumphzuge in Rom mit aufführen zu lassen gedenkt. Bei Dryden ist Dolabella der intimste freund des Antonius:

Ant.: »He lov'd me too,
»I was his Soul; he liv'd not but in me:
»We were so clos'd within each other's Breasts,
»The Rivets were not found that join'd us first.
»That does not reach us yet: We were so mixt,
»As meeting Streams, both to ourselves were lost;
»We were one Mass; we could not give or take,
»But from the same; for he was I, I he.« (p. 230.)

Aber ein eigenartiges geschick hatte Dolabella von seinem freunde getrennt. Um die Cleopatra anzuklagen wegen seines bruders tod, den sie verschuldet hatte, ist er mit Antonius nach Ägypten gezogen. Aber schon beim ersten anblick der königin ist er in heftiger liebe zu ihr entbrannt. Weil aber seine liebe zu Antonius grösser war, der sich in derselben lage befand wie er, verliess er Cleopatra und Ägypten und ging in das lager Caesar's. Hier erwirkte er, als den Antonius das glück verlassen, für diesen günstige friedensbedingungen, mit denen er sich nach Alexandrien begibt. Als dann Antonius den fehler begeht, durch Dolabella der Cleopatra sein letztes lebewohl sagen zu lassen, da ist es weniger eine schuld, als ein böses geschick des Dolabella zu nennen, wenn in ihm beim anblick der königin wieder die alte liebe erwacht, deren zaubermacht er nicht widerstehen kann, und wenn er dann seinen freund verleumdet. Der zuschauer wird ihm sicherlich diesen fehltritt vergeben wegen seiner grossen, innigen liebe zu Antonius.

Sprache und Stil.

Über Dryden's sprache und stil zu handeln hat nur einen zweck, wenn man zu gleicher zeit seine anderen Shakespearebearbeitungen mit in betracht zieht. Das hat Rosbund a. a. o. p. 47 ff getan. Auch Erzgräber, Dohse, Schramm, Weber haben im allgemeinen die grundsätze angegeben, nach denen die Sh.-bearbeiter die sprache geändert haben.

Über die

Metrik

sei hier nur der vollständigkeit halber erwähnt, dass Dryden seine tragödie »All for Love« im gegensatz zu seinen früheren dramen ganz und gar in ungereimten

blankversen geschrieben hat. Nur am schlusse eines jeden aktes sind die beiden letzten verse durch den reim verbunden. Prosastellen finden wir in »All for Love« nicht, während sie dagegen in »Antony and Cleopatra« recht häufig sind.

II. Ästhetische würdigung beider stücke.

Dieser abschnitt soll eine ergänzung zu den kritischen bemerkungen bilden, die im vorigen kapitel bereits über beide stücke gemacht worden sind. Die ansichten, die hier entwickelt werden, liessen sich dort nicht gut unterbringen und so schien es ratsamer, einen besonderen abschnitt aus ihnen zu machen.

Der versuch einer besonderen gruppierung innerhalb dieses kapitels schien, wenn nicht undurchführbar, so doch sicher zwecklos. Es ist daher abstand davon genommen worden und meine kritischen bemerkungen folgen sich in ungezwungener reihenfolge, ohne inneren zusammenhang.

Französischer einfluss. Um dem stücke eine grössere spannung zu geben, um es interessanter, fesselnder und aufregender zu gestalten, hatten die französischen dramatiker jener zeit folgende methode: sie liessen gerade die person auftreten, von der der zuschauer im interesse des helden oder überhaupt des ganges der handlung am wenigsten wünschte, dass sie auftrete; oder sie liessen den und den gerade dann auftreten, wenn man ihn am wenigsten erwartete; oder sie liessen eine person gerade so handeln, wie der zuschauer wünschte, dass sie nicht handele etc. Das wirkt wohl momentan aufregend, ist aber nicht besonders kunstvoll. Ein kunstwerk konnte nicht entstehen, wenn man nach solchen grundsätzen die handlung des stückes aufbaute. Doch scheint gerade

diese methode bei Dryden anklang gefunden zu haben. Er handelt öfter danach. Oft wünscht der zuschauer, wenn nun nur nicht Alexas käme, und schon tritt er herein. Oder man wünscht, dass Antonius den schmeichler Alexas oder die verführerische Cleopatra nicht anhört, aber er tut es doch. Oder man denkt garnicht daran, dass in dem betreffenden augenblick (akt III, p. 230 u. p. 234) Dolabella oder Octavia auftreten könnten. Und doch kommen sie, wider aller erwarten, um diesmal etwas gutes für Antonius auszuwirken. — Ob es noch so unwahrscheinlich ist, dass die betreffende person auftritt, möglich gemacht wird es doch: so Dolabella und Cleopatra in Alexandrien, mitten im feindlichen lager. — Alexas muss dem rasenden Antonius gegenübertreten (akt V, p. 263 u. 264); daher bleibt er, obgleich sich ihm die gelegenheit bietet, zu entfliehen.

Die anwendung einer solchen methode findet sich bei Shakespeare nicht. Hier entwickelt sich alles frei, ungebunden an dergleichen vorschriften. Shakespeare lässt nach eigenem belieben, wie es ihm für den gang der handlung gerade notwendig erscheint, diese oder jene person auftreten oder ein bestimmtes ereignis eintreten. Das französische theater jener zeit und mit ihm auch Dryden krankt also an dem raffinement in dem aufbau der handlung, während dagegen Shakespeare alles raffinierte zu vermeiden sucht. Seine handlung ist natürlich und wahr. Man könnte den unterschied zwischen Dryden und Shakespeare auch dahin fixieren, dass man sagt, die art und weise des aufbaues des Dryden'schen dramas sei eine mechanische, wie sie ihm die Franzosen gelehrt haben, die Shakespeare's dagegen eine organische. Nach bestimmten äusseren regeln, berechnet oder hergeleitet aus dem zu erzielenden eindruck auf den zuschauer, sind dort die scenen aufgebaut, hier aus dem inneren organismus des stückes heraus, nicht aber nach regeln. Zum beweise möchte ich nur eines der in die augen

fallendsten beispiele aus Dryden herausgreifen: Akt III, p. 228 ff. Ventidius sucht Antonius zu überreden, mit Caesar in unterhandlung zu treten, um einen günstigen frieden zu erhalten. Zu diesem zwecke, meint er, könne man sich des Dolabella bedienen, der zwar im lager des Caesar, aber doch immer noch ein freund des Antonius sei. Zur grössten überraschung des Antonius sowohl, als auch des zuschauers tritt in diesem augenblick, von Ventidius geholt, Dolabella selbst herein. Er berichtet nun, dass schon ein anderer für Antonius günstige friedensbedingungen von Caesar erwirkt habe. Und dieser andere ist gerade auch in Alexandrien. Es ist Octavia, die gattin des Antonius. Das ist es, was ich eine rein mechanische, äussere art und weise des aufbaues nenne. In »Antony and Cleopatra« dagegen ist es anders. Der ort wechselt, die zeit ist nicht beschränkt. Dadurch wird ermöglicht, dass wir von den verschiedenen strömungen, von den gegnern, von deren massnahmen, von vorgängen, fern von Antonius und Cleopatra, aber doch wichtig für dieselben, erfahren. Dass wir dies erfahren, und dass wir es an der richtigen stelle und im richtigen augenblick erfahren, das ist Shakespeare's bestreben, das ist seine richtschnur für den aufbau der handlung. Und das ist eben ein organischer aufbau eines dramas.

Wenn man[1]) nun Shakespeare den vorwurf gemacht hat, die komposition seiner stücke sei nicht mustergültig, so wage ich also gerade das gegenteil zu behaupten. Für seine stücke passt sie gut; und wie ich glaube, nur sie passt. Die theatralische wirkung seiner stücke beweist das noch heute.

Wenn man bei Shakespeare den rastlosen ortswechsel und die lange zeitdauer, über die sich die handlung er-

[1]) Z. beisp.: Dryden in: »Essay of Dramatick Poesy« und in: »Preface to Troilus and Cressida« — Lessing in: »Aus den Briefen die Neueste Litteratur betreffend« und in: »Hamb. Dramat.« — Sidney Lee, William Shakespeare u. a.

streckt, tadelt, so ist dagegen wohl schwerlich etwas einzuwenden; das ist eben gefühls- oder ansichtssache. Ich halte diese ideale behandlung des ortes und der zeit gerade für einen vorzug Shakespeare's. Dryden ist knechtisch an einen ort und an die zeitdauer von einem tage gebunden, bei Shakespeare dagegen gibt es keinen festen, bestimmten ort und keine genaue zeit, keine uhr. Was geschieht, geschieht jetzt; was geschehen ist, ist geschehen; das »wann« ist gleichgültig; ob es 8 oder 14 tage her ist, spielt keine rolle; es ist eben geschehen. Ebenso steht es mit der behandlung des ortes. Wo etwas geschehen ist, ist zunächst völlig gleichgültig; wichtig ist nur, dass es geschehen ist. Ich glaube, diese ideale behandlung des ortes und der zeit ist ein gewaltiger vorzug der Shakespeare'schen dramen. Dadurch und darin überragt er die meisten dramatiker aller zeiten. Denn das knechtische gebundensein an ort und zeit, die aufzählung oder das genaue verzeichnen, dass etwas so und so lange her ist, während dagegen ein zweites ereignis noch wieder so und so viel zeit zurückliegt, ist etwas absolut prosaisches, geradeso wie die einheit des ortes und der zeit. Und prosaisches darf in einem drama gerade nicht vorhanden sein.

Tragische notwendigkeit.[1]) Je früher sich im drama der notwendig tragische ausgang ahnen lässt, um so weniger wird uns später die katastrophe überraschen. Diese ahnung muss im stücke stetig wachsen, so dass man keinen augenblick an einen guten ausgang für den helden glaubt. Ist dies alles in einem drama befolgt, ist also das schreckliche der katastrophe keine überraschung mehr, so wird die tragische stimmung eine milde sein, mitleid und furcht werden in angenehmer weise unsern geist und unser gefühl beschäftigen. Dies wird um so mehr der fall sein, je früher die erwartung eines unglück-

[1]) Vgl.: Otto Ludwig, Shakespeare-Studien.

lichen ausgangs im drama in uns erregt wird. Prüfen wir hieraufhin unsere beiden stücke, so müssen wir sagen, dass beide in einem punkte diese forderungen erfüllen: bei beiden lässt schon der anfang des stückes ahnen, dass das schicksal des helden ein tragisches sein wird, dass er untergehen wird. Dryden hat dies sogar recht deutlich zum ausdruck gebracht dadurch, dass er den priester Serapion von seiner den untergang des ägyptischen reiches voraussagenden erscheinung berichten lässt. Aber einen fehler hat Dryden sich dadurch zu schulden kommen lassen, dass er diese ahnung des unglücklichen ausganges nicht stetig wachsen lässt. Dreimal muss der zuschauer unbedingt glauben und hoffen, dass Antonius doch noch gerettet wird: 1) nachdem ihn Ventidius zum kampf gegen Octavian bewogen hat (akt I); 2) nach der unterredung mit Dolabella und Octavia und 3) am schlusse des IV. aktes, wo sich alle getrennt haben: Octavia, Dolabella, Cleopatra und Antonius. Die regel, dass die personen hoffen dürfen, der zuschauer aber nicht, hat Dryden hier nicht nur in einem teile nicht befolgt, sondern er hat ihr gerade entgegen gehandelt: bei ihm hoffen die personen, wenigstens Antonius, nicht mehr, wohl aber der zuschauer. Das ist aber ein fehler. Shakespeare hingegen hat diese regel befolgt. Denn wenn auch Antonius einmal die Cleopatra verlässt und nach Rom geht, so weiss doch der zuschauer, dass er wieder nach Alexandrien zurückkehren wird. Dies gefühl bleibt uns erhalten dadurch, dass Enobarbus auf die frage des Maecenas:

»Now Antony must leave her utterly«.

prophetisch antwortet:

»Never; he will not:
»Age cannot wither her, nor custom stale
»Her infinite variety: other women cloy
»The appetites they feed, but she makes hungry

»Where most she satisfies: for vilest things
»Become themselves in her, that the holy priests
»Bless her when she is riggish«.

Typische behandlung des stoffes. Der hauptzweck der tragödie ist, wie Dryden selbst anerkennt (cf. p. 19) »to purge or rectify our Passions, Fear and Pity«, also uns zu belehren. Zu diesem zwecke muss sie uns gleichsam ein spiegelbild des weltlaufes wiedergeben. Das heisst, sie muss nicht einen einzelnen fall als solchen vorführen, sondern die ganze gattung solcher und ähnlicher fälle, sie muss diesen einzelnen fall typisch behandeln. Das hat Shakespeare auch getan. Sein stück stellt den normalverlauf einer leidenschaft dar, nämlich den der unerlaubten sinnlichen liebe. Nicht so bei Dryden. Hier wird nur gezeigt, wie mehrere mittel, durch die man einen von solcher leidenschaft beherrschten mann zu retten gedenkt, in diesem bestimmten falle fehlschlagen. Das ist keine typische behandlung des stoffes.

Exposition. Shakespeare ist stets darauf bedacht gewesen, alles epische im drama zu vermeiden. Deshalb finden wir auch fast keine längere erzählung bei ihm; er setzt alles in handlung um. Dies hat er auch für die exposition geltend gemacht, wo man naturgemäss am meisten der gefahr ausgesetzt ist, episch zu werden. Shakespeare exponiert nicht erzählend; er lässt handeln, und so werden wir, ohne dass wir es recht merken, mit den zu wissen notwendigen voraussetzungen bekannt. Anders dagegen macht es Dryden. Er lässt uns aufklären über ort, zeit, zeitlage und keim der handlung durch die erzählung des Serapion am anfang des I. aktes, dessen bericht durch Alexas ergänzt wird. Die Shakespeare'sche art und weise der exponierung ist natürlich die bessere, weil sie dramatischer ist.

Komisches und tragisches im drama. Wir haben (p. 18) gesehen, dass Dryden die beimischung von komischen scenen in einer tragödie verwirft. Er glaubt, dass dadurch die tragische stimmung beeinträchtigt werde. Das ist nicht absolut richtig. Shakespeare hat wiederholt komische scenen in eine tragödie hineinverflochten; in »Antony and Cleopatra« haben wir zwei solcher scenen: das gastmahl bei Pompeius (II, 7) und das auftreten des bauern, der der Cleopatra die nattern bringt (V, 2). Solche scenen sollen dem geist, dem gemüt eine erholung, eine erfrischung bieten in mitten der fortwährenden beschäftigung mit dem tragischen. Dass diese beiden scenen die tragik nicht beeinträchtigen, liegt daran, dass die charaktere keine wirklich komischen sind, ihr anteil an der tragischen handlung ist kein komischer, sie erwecken auch nicht die hoffnung auf einen glücklichen ausgang in dem zuschauer, sondern im ersten fall ist nur die augenblickliche situation eine komische, im zweiten fall nur die ausdrucksweise, die sprache des bauern; was er sagt dagegen ist recht tragisch: die nattern bringen dir, königin, unweigerlich den tod. Einen eingriff also des komischen in die tragische handlung hat Shakespeare vermieden. So ist es ein vorzug bei ihm, solche komischen scenen in seine tragödie eingeführt zu haben.

Einiges über die charaktere. Wir bemerkten schon einmal, dass das Dryden'sche stück trotz der menge handlung, die in den zeitraum von 24 stunden zusammengedrängt ist, doch ohne frische und lebendigkeit ist. Woran liegt das? Ich glaube einen hauptgrund dafür in einem fehler in der charakterzeichnung bei Dryden zu finden. Shakespeare führt uns seinen Antonius häufig in der vertraulichkeit des gewöhnlichen lebens vor, im verkehr mit seinen untergebenen oder in ähnlichen, ruhigen situationen. Dadurch lernen wir den wirklichen charakter des Antonius besser kennen. Wir sehen einen wirklichen

menschen in ihm; denn es ist unnatürlich, dass ein mensch nur immer im affekt, in der aufregung und gemütsaufwallung leben sollte; er wird auch ruhige stunden haben. Den Antonius Dryden's empfindet der zuschauer nicht als wirklichen menschen, wir glauben nicht an ihn als menschen, da er im stücke zu einer personificierten leidenschaft geworden ist. Und was von Antonius gilt, gilt auch von den anderen personen des stückes. Ist es nun also zunächst unnatürlich, dass ein charakter zu einem perennierenden affekt wird, so wirkt es andererseits auf den zuschauer auch ermüdend; die erholungsscenen fehlen. Daran nun, dass Dryden's stück abspannend, ermüdend wirkt, liegt meiner ansicht nach zum nicht geringsten teile, dass es so ganz ohne frische und leben ist. So steht denn »All for Love or the World well Lost« weit hinter Shakespeare's gewaltigen römertragödie »Antony and Cleopatra« zurück, die Dryden »verbessern« wollte.

Zum schluss erfülle ich die angenehme pflicht, herrn prof. Dr. Lindner für das meiner arbeit entgegengebrachte interesse meinen wärmsten dank auszusprechen.

F. Hannmann.